

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Pintura & Fotografia
Processos de Transposição de Imagens

Ana Débora Marinho Allen

Relatório de trabalho de Projeto (versão provisória) apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para obtenção de grau de Mestre em Pintura sob a orientação do Professor Doutor Pedro Maia

Porto, 2011

RESUMO

O presente relatório situa o seu campo de investigação no domínio da construção de imagens, mais especificamente nas relações entre a fotografia e a pintura, num processo criativo que se desenvolve sobretudo a partir de atos de transposição de imagens.

Começa por referir como a invenção da fotografia – a descoberta do processo fotográfico – transfigurou e alargou o significado do conceito de imagem, como se articulou com as práticas pictóricas e, ainda, que transformações provocou e continua a provocar na recente era digital.

A par desta primeira análise do processo fotográfico, referem-se as particularidades e significados da imagem na pintura, com destaque para a pintura moderna – alguns dos aspetos que a definiram – e, também, os desenvolvimentos da pintura nas últimas décadas.

No final do relatório tenta-se expor como se terá construído paralelamente aos temas em epígrafe um processo de trabalho intuitivo, formando-se este, contudo, também a partir dessas mesmas premissas e, assim, correspondendo-lhes.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; Pintura; Tecnologia; Transposição; Analógico; Digital; Pictórico; Abstrato; Figurativo; Impressionismo; Ruído

ABSTRACT

This report situates its research in the field of image-building, more specifically in the relationship between photography and painting, in a creative process that develops mainly from the act of transferring images.

It begins by noting how the invention of photography – the discovery of the photographic process – transfigured and extended the meaning of the concept of image, how it linked to the pictorial practices, and also what changes it caused and continues to promote in the recent digital age.

Alongside this first analysis of the photographic process, this work refers the singularity and meanings of the idea of image in painting, with emphasis on modern painting – the fundamental aspects that have defined this period – and also the most recent developments in this field in the last decades.

In the end of the report one attempts to show how, parallel to the issues referred and studied, an intuitive work process was developed, having been built, however, also through these same premises, and thus corresponding to them.

KEYWORDS

Photography; Painting; Technology; Transposition; Analogic; Digital; Pictorial; Abstract; Figurative; Impressionism; Noise

ÍNDICE

RESUMO [03]

ABSTRACT [05]

ÍNDICE [07]

INTRODUÇÃO [09]

1. A IMAGEM FOTOGRÁFICA [11]

1.1. *Alguns apontamentos sobre a História da Fotografia* [13]

1.2. *O impacto da Fotografia e o seu potencial no âmbito da Pintura* [17]

2. A IMAGEM DA PINTURA [25]

2.1. *Aspetos fundamentais da História da Pintura Moderna* [27]

2.2. *Funções de representação e auto-representação* [30]

2.3. *Modelo de autonomia/ A Pintura como Modelo* [37]

3. A VONTADE DE PINTAR [43]

4.1. *Construir um processo de trabalho* [45]

4.2. *Transposição de imagens* [52]

4.3. *A primeira fase* [59]

4.3. *A segunda fase* [74]

CONSIDERAÇÕES FINAIS [90]

BIBLIOGRAFIA [95]

ANEXOS [97]

INTRODUÇÃO

A relação entre a fotografia e a pintura aparenta ser um assunto por demais discutido e, em certa medida, estigmatizado, controverso e pouco conclusivo. No entanto, factos recentes e, mais concretamente, o aparecimento do computador pessoal e a evolução contínua de softwares de tratamento de imagens, indicam que poderemos estar numa época em que teremos dados suficientes para proceder a uma nova revisão esclarecedora sobre o assunto.

Antes de mais, temos agora uma distância razoável da época em que a fotografia surgiu, longe das conturbadas e apaixonadas opiniões que despoletaram aquando do seu aparecimento; uma distância e mais de um século e meio que terão permitido experimentações várias no âmbito da articulação entre técnicas de reprodução de imagens, novas linguagens e a consequente produção teórica e reflexiva sobre a relação entre a fotografia e a pintura. Por outro lado, também porque assistimos e temos acesso a técnicas e procedimentos inovadores no campo da pintura, quer na dimensão material do quadro, quer na dimensão mental/conceptual que tem construído estes recentes acontecimentos.

É precisamente a análise do trabalho de alguns artistas que articularam os usos e saberes da fotografia com a prática da pintura, através de uma grande variedade de abordagens, que nos permite constituir a *prova* efetiva da reflexão desenvolvida nesta área de investigação. Uma análise que se pretende abrangente, desde os antecedentes da descoberta fotográfica, passando pelo *comportamento* da pintura, das artes visuais e dos processos de produção de imagens, até ao estado atual da arte com a proliferação e democratização de processos e tecnologias de captura e produção de imagens. Desde os primeiros *espantos fotográficos* até à extrema banalidade da fotografia nos dias que correm, a nossa relação com o território das imagens mudou. Estamos numa altura em que o percurso da fotografia sofreu transformações muito recentes e significativas – os suportes digitais voltam a revolucionar profundamente o papel que as imagens podem assumir a um nível global, independentemente das idiossincrasias das inúmeras culturas regionais que a constituem.

Muito provavelmente, a partir de meados do séc. XIX, nenhum artista (pintor) se pôde considerar alheio ou como não influenciado pela imagem fotográfica, seja pela sua

efetiva aceitação e utilização ou, muito simplesmente, pela sua negação – o impacto da fotografia ou, se quisermos, a sua mera existência, estará inexoravelmente relacionada com a evolução da pintura

No primeiro capítulo do presente relatório analisam-se algumas questões relativamente à imagem fotográfica: por um lado, como a história da fotografia tem sido por vezes mal interpretada, ou seja, avaliada essencialmente quanto ao carácter mecânico do *medium*; por outro, como a fotografia teve um impacto significativo na relação com as imagens, como esse mesmo impacto se tem vindo a transformar e, também, o potencial da fotografia no âmbito de processos relacionados com a atividade da pintura.

No segundo capítulo, dedicado à Pintura, analisa-se, em primeiro lugar, algumas características fundamentais da pintura moderna, que incluem a fotografia e as transformações causadas pelo seu aparecimento – a ideia de morte da pintura e a pintura abstrata; posteriormente, no seguimento da análise das características anteriormente referidas, reflete-se em torno da dicotomia figurativo/abstrato, com o intuito de se abordarem questões de reflexão e autorrepresentação. Por fim, ainda neste capítulo, pretende-se sublinhar como a pintura, por via das suas características identificadoras, se constitui como uma prática autónoma de produção artística e como nas últimas décadas se tem debruçado sobre a sua própria história, percurso e processos, como modelo e tema da sua prática.

O último capítulo é dedicado ao trabalho desenvolvido no atelier ao longo do mestrado, sendo dividido por dois momentos, correspondentes a dois possíveis pressupostos que estiveram por detrás da produção. Começa com uma primeira fase que se pretendeu contextualizar no percurso da história da pintura, simultaneamente referindo as características da imagem fotográfica, quer analógica, quer digital.

A segunda fase corresponde mais a questões de género, mais concretamente aos limites daquilo que se considera figurativo ou abstrato, a par de um pressuposto relacionado com as imagens digitais, mais particularmente direccionando os conteúdos visuais para as interferências de ecrãs, impressões digitais e outros sistemas de visualização de conteúdos gráficos e/ou plásticos.

I. A IMAGEM FOTOGRÁFICA

*A história da fotografia tem sido vista como o seu
movimento para o sublime estatuto de Arte...*

Pedro Miguel Frade, *Figuras de Espanto*

Alguns apontamentos sobre a História da Fotografia

*A história convencional da fotografia, assim como de outras técnicas de representação, consiste na fabricação de uma imagem unificada do seu devir apoiada apenas, numa descrição dos desenvolvimentos e inovações nas estruturas tecnológicas de base que constituem o dispositivo da sua especificidade própria, e numa reinterpretação constante da cultura fotográfica pública.*¹

Tem existido, com alguma recorrência, uma tendência para avaliar a imagem fotográfica principalmente em relação ao seu carácter mecânico, químico e automático, assim se negligenciando algumas das razões e aspirações que estiveram por detrás do seu aparecimento. Esta avaliação parcial de apenas algumas das suas características, tende a situar a fotografia numa dimensão essencialmente tecnológica, o que a faz ser tomada como um instrumento exterior aos territórios e estatutos da arte e do artista. Este fator terá gerado, desde os primórdios da proliferação das imagens fotográficas, alguma confusão e controvérsia em relação à introdução da máquina na produção artística, como se o carácter mecânico (químico, automático) maculasse a aquilo que poderia ser considerado como a essência da prática artística, revelando-se esse mesmo aspeto de uma forma igualmente proeminente relativamente ao uso da fotografia na pintura.

Ao longo da história da fotografia e na história mais recente da pintura a questão tecnológica tem sido sobremaneira analisada mas, aparentemente, de um modo pouco conclusivo. Contudo, se tentarmos compreender como terá surgido a fotografia – aquilo que terá estado na sua origem – e observarmos o acumular de diferentes abordagens e experiências artísticas nesse âmbito, ao longo de mais de um século e meio, poderemos permitir-nos agora, com um pouco de mais clareza, compreender aquilo que realmente foi acontecendo. Na verdade, estamos em crer que, na análise dos antecedentes da fotografia e da sua evolução, não podemos deixar de considerar a sua relação com a pintura e, inclusive e consequentemente, os *comportamentos* desta última em relação à fotografia.

Na análise da história da imagem fotográfica deve-se, antes de mais, ter em conta os variados fatores que levaram ao seu aparecimento, sendo um deles, com certeza, a

¹ FRADE, Pedro Miguel – *Figuras de Espanto*. Porto, Edições Asa, 1993, p. 9.

própria pintura, que tinha à data como uma das suas principais *funções* retratar a realidade visível. De facto, podemos verificar que a fotografia é o resultado de uma partilha de inúmeras tradições e aspirações sociais, científicas e artísticas. Não se consegue atribuir à invenção da fotografia nenhum autor em particular, mas vários, mesmo antes das importantes contribuições de Niépce, Daguerre e Talbot.² Por outro lado, não é possível inseri-la numa sequência específica de estudos de uma só área de investigação. Na verdade, a fotografia resulta da combinação de dois princípios científicos – o princípio da ótica e o princípio da química – que eram conhecidos antes da sua invenção. Neste sentido torna-se intrigante o facto não ter sido inventada mais cedo, pois, como nos informa Pierre Galassi, *o carácter técnico da inovação, na realidade, não teve nenhuma inovação técnica como catalisadora*.³

Não restam dúvidas que as radicais transformações sociais e políticas de finais do séc. XVIII e inícios do séc. XIX, também terão contribuído para criar um contexto específico ideal, a partir do qual terá aparecido a fotografia, sabendo, no entanto, que estes mesmos fatores são pertinentes e necessários para qualquer situação que se pretenda compreender ou estudar. Não obstante, e apesar destes vários fatores serem significativos, importa, no âmbito específico deste trabalho, alguma síntese e, ao mesmo tempo, direccionar a análise para o relacionamento da fotografia com as artes visuais deste período.

Desde o aparecimento e proliferação rápida da fotografia que muitos estudos se debruçaram sobre a sua génese, mas muitas vezes num contexto mais restrito e tecnológico e, não necessariamente, através da procura e do entendimento paralelo de muito outros fatores igualmente relevantes. Um dos fatores que pode ser tomado em consideração remonta a alguns séculos antes da sua invenção:

As derradeiras origens da fotografia, tanto técnicas como estéticas, surgem antes de mais, da invenção da perspectiva linear no século XV. O lado técnico desta afirmação resume-se ao facto de a fotografia ser nada mais do que recursos para a produção automática de imagens em perfeita perspectiva. O lado estético é mais complexo e significativo apenas em termos históricos

² Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833); Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851); William Henry Fox-Talbot (1800-1877).

³ GALASSI, Peter – *Before Photography – Painting and the Invention of Photography*, New York, 1981, p. 11.

*mais amplos.*⁴

A perspetiva foi inventada no âmbito artístico, mais especificamente no âmbito da pintura, através das sucessivas tentativas dos pintores em encontrarem um meio mais verosímil para representar a realidade visível e em acordo com as suas pretensões artísticas. Este importante fator, essencialmente técnico, pode, de facto, contextualizar a invenção da fotografia num âmbito claramente artístico; por si só, pode permitir uma revisão no modo de encarar o impacto e consequências que a fotografia causou na atividade pictórica. Em vez de ser analisada essencialmente como uma *técnica intrusa*, como um elemento estranho à pintura e oriunda meramente de princípios mecânicos e científicos, pode ser tomada como uma complementaridade, uma *técnica cooperante*, a qual a própria técnica pictórica poderá, inclusive, intencionalmente ter contribuído para criar. Mas não será apenas este lado técnico que nos permitirá esclarecer as contribuições da pintura, ao longo de vários séculos, na invenção da fotografia: intimamente relacionado com este lado mais técnico ou tecnológico estará, com certeza, o lado estético – a fotografia só poderia ter emergido, quando a *visão da arte* se tornou propícia a isso.

Por mais de quase quatro séculos, desde os primórdios do Renascimento, é possível constatar uma tradição em que imperam os ditames da perspetiva, constituindo-se esta, não obstante, por via de uma grande variedade de conceções e abordagens. Pode-se dizer que a norma/modelo (a perspetiva) não terá deixado de existir, mas a sua conceção, por exemplo no contexto da arte Moderna, tendencialmente torna-se conservadora e obsoleta, sendo que as vanguardas que se vão sucedendo são representativas de uma transformação no modelo pictórico de conceção – o uso de uma nova sintaxe visual que não teria integrado até então.

*A perspetiva renascentista adotou a visão como base fundamental para a representação: cada imagem perspética representa o assunto como seria visto de um particular ponto de vista num momento particular.*⁵

Esta conceção corresponde à visão racional e pragmática do Renascimento, que procurava, genericamente falando, imagens ao serviço de uma ordem absoluta, de

⁴ GALASSI, Peter – *Before Photography – Painting and the Invention of Photography*, New York, 1981, p. 12.

⁵ *Ibidem*.

perfeita legibilidade, de uma definição imaginária.

O percurso da arte, sobretudo a partir de finais do século XIX, faz-se de concepções desde o início predispostas a serem transformadas. É intrínseco à sua existência esse efusivo sentido da procura de transformação. Gradualmente, ao longo de séculos, o procedimento de construção lógica vai dando lugar a uma estratégia de descrição mais seletiva. A experimentação pictórica prosseguiu com a perspectiva, mas numa visão menos simbólica das imagens.

Teoricamente, terá havido um ponto de viragem no qual as concepções das práticas pictóricas divergiram da *norma* renascentista. Progressivamente desenvolveu-se um estado crítico que acumulou uma tal densidade suficiente propensa à formação de novas normas ou, se quisermos, modelos.

O lado estético do processo que corresponde às derradeiras origens da fotografia está, portanto, relacionado com o desenvolvimento/transformação do *esquema visual normativo*,⁶ ou seja, só se terá tornado propício o aparecimento da fotografia quando a *visão na arte* se terá tornado mais próxima da visão da realidade – no sentido de se pretender mais equiparável a uma experiência da vida quotidiana. As características da *possibilidade fotográfica* não se adequavam à concepção racional imaginária do Renascimento – objetivos e procedimentos próprios da *visão da pintura* no contexto da concepção da arte da época que, por sua vez, são reflexo de um modo de ver específico, da realidade da cultura.

*A fotografia, sendo apenas capaz de corresponder a um sentido/percepção artística mais recente, nasceu desta transformação fundamental na estratégia pictórica.*⁷

O processo implementado por um fotógrafo é muito diferente dos processos de composição dos pintores da era renascentista que, em certa medida, viam a arte como um meio ao serviço de uma inteira legibilidade e organização de conteúdos numa imagem. O fotógrafo começa sempre por defrontar-se com a *intratável* irregularidade do mundo e não com a limpidez de um suporte branco. Aquilo que se pretende sublinhar é que a invenção da fotografia, para além de ter por base princípios científicos – da química e da física – deve também muito às *pretensões* da arte,

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 18.

nomeadamente à pintura. A fotografia, bem como todos os fatores e artefactos que estiveram na sua origem, é o coroar tecnológico da união entre a arte e a ciência. Tanto do lado da arte como da ciência, terá havido o ensejo de penetrar nos *segredos naturais*, com o objetivo de registar os fenómenos visíveis – a realidade:

*Tanto a arte como a ciência, procuraram atingir um mesmo objetivo por vias diferentes, o objetivo de interpretar os processos e o fenómeno natural e fazê-los servir os seus fins.*⁸

Contextualizar a invenção da fotografia apenas relativamente ao seu devir mecânico proporciona a sua classificação enquanto produto essencialmente científico e tecnológico, o que condiciona a forma de ser interpretada também na sua relação com a pintura e com as transformações que terá desencadeado:

*A fotografia não é um filho bastardo deixado na porta da arte, é um filho legítimo da tradição pictórica Europeia.*⁹

O impacto da Fotografia e o seu potencial no âmbito da Pintura

*Antes da sua difusão exacerbada...a fotografia foi – essencialmente – objeto de espanto.*¹⁰

Antes da *possibilidade fotográfica*, quando se falava em imagem, pretendia-se, na realidade, referir a pintura e práticas adjacentes como, por exemplo, o desenho e a gravura. A construção e produção de imagens era possível quando alguém com aptidão para tal o fizesse. Essa aptidão era exclusivamente humana (mental e física) e frequentemente tida como um dom mais ou menos raro, como algo transcendente.

Neste contexto, a pintura respondia a funções específicas, a funções de representação e verosimilhança, sendo que estes fatores estavam relacionados com a ideia generalizada que se tinha do seu papel. O aparecimento da fotografia veio a ampliar o espectro daquilo que se pôde englobar durante muitos séculos sob o conceito de imagem, sendo que com este advento este mesmo conceito teve necessariamente que ser revisto e

⁸ SCHWARZ, Heinrich – *Art and Photography, Forerunners and Influences*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1987, p. 89.

⁹ GALASSI, Peter – *Before Photography – Painting and the Invention of Photography*, New York, 1981, p. 12.

¹⁰ FRADE, Pedro Miguel – *Figuras de Espanto*. Porto, Edições Asa, 1993, p. 13.

repensado.

Aquando do seu aparecimento, a fotografia, naturalmente e em virtude da procura de verosimilhança por parte do desenho e da pintura ao longo de mais de quatro séculos, foi recebida com grande entusiasmo. Simultaneamente, as suas especificidades técnicas e inúmeras possibilidades desencadearam uma grande transformação na relação com as imagens, sendo, essencialmente, um *objeto de espanto*, o que parece significar que a própria qualidade ou *característica fotográfica* terá sido, por si só, tão mágica e fascinante. Certo é que terá desencadeado uma série de reações antagónicas, a favor e contra, sempre face a uma comparação e/ou contextualização relativamente aos meios já existentes e utilizados na produção de imagens verosímeis, nomeadamente no âmbito das artes tradicionais, na pintura, no desenho e na gravura.

*A novidade absoluta da fotografia pode ser constatada pela perplexidade e pelos julgamentos dos contemporâneos à sua invenção... as mesmas questões sobre a fotografia foram afirmadas, negadas e afirmadas novamente, de acordo com as atitudes das pessoas em relação ao mundo visível.*¹¹

As atitudes face ao mundo visível e, mais precisamente, em relação à ação fotográfica têm vindo sempre a mudar. Para tal contribui o acesso que temos à sua captação, ou seja, os meios que temos para construir/obter imagens. Com o aparecimento da fotografia, deixou-se de apenas poder recorrer ao desenho e à pintura que, por sua vez, podem ser associados a práticas de representação mais demoradas, mais dependentes de aptidões e conhecimentos técnicos específicos. O lado mecânico, instantâneo e eficaz inerentes ao processo fotográfico proporcionaram novos usos das imagens, e transformações nos usos habituais levados a cabo pela pintura. Mesmo dentro dos próprios usos da fotografia, a situação foi e vai mudando até os dias de hoje. Não é que o princípio tecnológico do mecanismo fotográfico tenha mudado drasticamente, nem que as mudanças das coisas do mundo sejam por si só tão determinantes que as fotografias de hoje sejam completamente distintas das que se faziam há cem anos atrás. O que tem vindo a mudar principalmente, é a vontade/objetivo da mente que opera atrás da câmara fotográfica. O uso consecutivo dessa possibilidade, desse dado adquirido, ao longo de várias décadas, conduziu a transformações na direção dada à

¹¹ SCHWARZ, Heinrich – *Art and Photography, Forerunners and Influences*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1987, p. 90.

objetiva e na própria intencionalidade do ato fotográfico, constatando-se, sobretudo, que a visão exterior e a percepção do mundo é que têm vindo a transformar:

*Mesmo que todos os pressupostos e condições se mantivessem os mesmos, a fotografia de há cem anos atrás e as fotografias de hoje nunca seriam iguais pelo facto de não ser um mecanismo inerte, mas um organismo vivo que opera a câmara e exercita a sua vontade através dela.*¹²

O olhar (humano) e a sua abordagem do mundo vão sofrendo consecutivas transformações e o fotógrafo só pode viver a época em que vive. Por outras palavras, o fotógrafo não consegue evitar o facto de estar enraizado no seu próprio tempo, procura coisas novas para fotografar, ou coisas que mesmo que já existissem não eram outrora consideradas merecedoras de serem captadas fotograficamente, ou então encontravam-se inacessíveis por razões de mera ordem tecnológica. Por outro lado, o fotógrafo também toma a iniciativa de fotografar coisas que pertencem ao reino da fotografia há já bastante tempo, procurando, no entanto, fazê-lo de uma forma suficientemente diferente para trazer uma nova visão ou compreensão do assunto captado. Atualmente, já ninguém se *espanta pela simples natureza fotográfica, quer dizer pela especificidade própria do seu carácter de imagem.*¹³ Hoje os espantos, embora muitas vezes da ordem do tecnológico, são outros, porque a imagem fotográfica há muito deixou de ser uma surpresa, tornando-se até banal – de facto raramente se reflete hoje sobre aquilo que a fotografia torna visível ou implica:

*Aquilo que nos parece natural não é, provavelmente, outra coisa que o habitual de um longo hábito que se esqueceu do inabitual de onde jorrou.*¹⁴

A convivência que temos tido com o meio fotográfico é tão vulgar, tão constante e abrangente que nos esquecemos do inabitual de onde essa possibilidade surgiu, ou seja, estamos tão habituados à sua presença que perdemos a sensibilidade necessária para refletirmos sobre essa mesma presença. A fotografia tornou-se um dado adquirido, uma coisa habitual, deixando de ser um fenómeno raro e de acesso restrito: *precisamente por estar disponível, não se manifesta na sua disponibilidade.*¹⁵

¹² SCHWARZ, Heinrich – *Art and Photography, Forerunners and Influences*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1987, p. 91.

¹³ FRADE, Pedro Miguel – *Figuras de Espanto*. Porto, Edições Asa, 1993, p. 13.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

*A fotografia possui propriedades que lhe são particularmente exclusivas; é um método único impossível de comparar com qualquer outro meio de produção de imagens.*¹⁶

Do ponto de vista artístico, fotografar é seguramente mais do que ativar um dispositivo mecânico e delimitar um enquadramento do mundo visível. Fotografar é um ato que envolve a atividade de uma mente apta para tal, exige uma organização racional e emocional, um raciocínio e motivação específicos em função da produção de uma imagem com o máximo de significado – é, sem dúvida, o fator humano que tem um impacto decisivo no resultado:

*Algures entre a máquina inerte e a atividade manual – mas certamente não precisamente a meio caminho entre as duas – o fotógrafo reflete ambos os desempenhos da máquina passiva e da mente criativa.*¹⁷

O mecanismo fotográfico, sem dúvida, desempenharia a sua parte quando ativado, mesmo que nenhuma entidade humana consciente estivesse por detrás dessa ação. No entanto, o resultado, nesse caso, representaria apenas uma possibilidade do acaso, uma entre ínfimas outras sem qualquer significado possível que não esse, meramente numérico ou estatístico. O ato fotográfico só o é na sua plena abrangência e capacidade, porque reflete sobretudo uma posição de escolha ou seleção, orientada por uma mente criativa consciente:

*O fotógrafo tem responsabilidade na realização da captação, porque é ele que, não só manipula o seu funcionamento mecânico como também determina o tempo e lugar do seu procedimento fotográfico. Fotografar é mais do que reproduzir, fotografar é transformar. Porque a mera reprodução não permite qualquer variação, enquanto a transformação é aberta a inúmeras variações.*¹⁸

¹⁶ SCHWARZ, Heinrich – *Art and Photography, Forerunners and Influences*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1987, p. 82.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.



1. Nan Goldin, *Smoky Car*, 1979.

A fotografia não reproduz uma realidade, no seu caráter e na sua condição específica, usa a realidade que lhe é apresentada repetindo-a por via de uma transformação. Essa mesma transformação consiste nesse congelar de um momento e de um espaço, tirando-o de um contexto específico para outro: *a fotografia é uma abstração*.¹⁹ Uma abstração que se processa por meio de várias opções, por via de uma atitude seletiva que delimita um fragmento do visível, abstraindo-se ou desvinculando-se de todo um contexto que lhe poderia dar ou mudar o sentido (Fig. 1).

O que a fotografia transformou no interior dos processos de trabalho, está relacionado com as possibilidades que a sua invenção veio a dar acesso: em termos muito simples, poder ver coisas que não estão realmente à nossa frente, parar o movimento, parar o tempo, ou seja, aumentar potencialmente as possibilidades de manipulação de conteúdos visuais (Figs. 2 e 3).

¹⁹ *Ibidem*.



2. Francis Bacon. Compilação de retratos em máquina fotográfica automática com Francis Bacon, George Dyer e David Plante.



3. Francis Bacon. *Three Studies for Self-Portrait*, 1976.

A fotografia representa também uma possibilidade de contemplação mais livre de constrangimentos ou condicionantes exteriores. Respondendo numa entrevista a questões relacionadas com o facto de pintar por fotografias, Francis Bacon dá uma excelente explicação dessa possibilidade:

Através da fotografia, facilmente se desbloqueia o que se pensa ser a realidade, mais do que olhando para a própria realidade... Vai de encontro a alguma coisa mais profunda que é como

*me sinto em relação aquilo, como fazer a imagem mais imediatamente real para mim mesmo.*²⁰

A fotografia tem vindo a representar para os pintores uma possibilidade de gerir as aparências. Os fenómenos inovadores da fotografia, reações ao movimento, à luz e à sombra, bem como outros aspetos, invadiram a construção imagética da pintura. Seria inevitável que tal possibilidade não desencadeasse uma transformação sem precedentes e sem retrocesso nas práticas pictóricas. De facto, como pode ser inferido no primeiro subcapítulo deste relatório, a fotografia terá permitido tais objetivos: assumir funções que libertariam a pintura de determinadas *responsabilidades*, deixando aos pintores mais tempo e um novo contexto para se debruçarem sobre os próprios assuntos e processos da pintura e, simultaneamente, para cooperar com a pintura na construção de imagens, no domínio da manipulação de conteúdos visuais. Nesse sentido, as possibilidades da fotografia podem ser analisadas também através do modo como os artistas tem articulado este género particular de captação, transposição e transformação de imagens.

²⁰ SYLVESTER, David – *Interviews with Francis Bacon*, Thames & Hudson, Londres, 1975, p. número?

II. A IMAGEM DA PINTURA

Todas as imagens são pinturas possíveis...

Delfim Sardo, *Pintura Redux*

Alguns aspetos fundamentais da História da Pintura Moderna

*O discurso sobre o fim da pintura – “a pintura está morta” – já tinha surgido em meados do séc. XIX, no contexto dos primeiros abalos e questionamentos da pintura provocados pelo aparecimento da fotografia, mas também de novas técnicas de reprodução industrial.*²¹

Na análise da história da pintura moderna não se pode deixar de referir a fotografia, o seu carácter inovador e fenomenal e as consequentes possibilidades que vai trazer ao mundo da produção de imagens. Na verdade, a imagem fotográfica foi um dos fatores mais significativos e que mais contribuiu para as transformações radicais que se verificaram na pintura do século XX. É do senso comum o já referido pensamento corolário que tende a considerar a fotografia como um produto científico que *invadiu* o campo da arte, retirando à pintura (e ao desenho) as suas mais tradicionais funções de representação e, assim, obrigando-a a encontrar outros e novos territórios conceptuais de ação. Se, por um lado, podemos facilmente perceber a razoabilidade desta ideia, dada a distância que temos hoje em relação ao aparecimento da fotografia, por outro, verifica-se simultaneamente que, com as mais recentes tecnologias digitais, estamos a atravessar um período histórico com características algo semelhantes, que nos obrigam a repensar, quer em relação ao passado (à fotografia), quer em relação ao presente, o impacto da tecnologia na evolução da pintura e nos que nela atuam.

*A fotografia é sem dúvida um fator externo envolvido no facto de termos esquecido uma maneira de pintar e já não conseguirmos produzir uma certa qualidade artística.*²²

O aparecimento da fotografia foi, com certeza, um fator determinante nas transformações radicais verificadas nas práticas pictóricas, sendo possível constatar, depois de mais de um século de convivência entre as duas linguagens, que a fotografia em nada prejudicou o desenvolvimento da pintura – o que torna tão desajustada a ideia de morte da pintura como consequência única e imediata da invenção da fotografia. É fácil de perceber que uma invenção como esta – que partilha territórios e objetivos

²¹ MEINHARDT, Johannes – *Pintura, abstração depois da abstração*, Público e Fundação Serralves, 2006 (não nos foi possível localizar o número da página).

²² SARDO, Delfim – *Pintura Redux, Desenvolvimentos na Última Década*, PÚBLICO e Fundação Serralves, 2006, p. 124.

comuns com a pintura e que traz em si uma infinidade de soluções relativamente à representação, por exemplo, corresponder a *tarefas* de carácter ilustrativo e de *mimesis* de uma forma instantânea e eficaz – tenha tido um impacto tão forte na relação com a produção de imagens, sendo, assim, inevitável que se atravessasse um período de questionamento acerca dos lugares e pertinência de cada linguagem. Neste contexto e num primeiro relance, poderíamos admitir que a pintura perderia o seu sentido, que poderia ter perdido as funções desde sempre a seu cargo – a representação mimética do real –, mas, no entanto, aquilo que realmente aconteceu foi precisamente o contrário: assumiu-se em territórios conceptuais já conquistados mas muitas vezes talvez não tão explícitos como isso. Em vez de usurpar funções, a fotografia tomou conta de *tarefas*, tarefas estas que, em termos simples, retiravam tempo aos pintores para que pudessem debruçar-se com mais evidência sobre os próprios processos e linguagens da prática pictórica. Neste sentido, o percurso da pintura até à afirmação plena da arte abstrata, propõe e demonstra através da sua história, momentos consecutivos de ressurreição – uma espécie de reacção e revitalização que vai dar lugar a uma série de experimentações:

*A ideia de morte da pintura... é inerente e provavelmente equivalente, à sua ressurreição.*²³

De facto, a tão proclamada *morte da pintura* ou, se quisermos, *condição de morte eminente*, mostrou ser uma ideia essencial no seu processo de desenvolvimento e de contínua renovação.

*A fotografia é sem dúvida um fator externo envolvido no facto de termos esquecido uma maneira de pintar e já não conseguirmos produzir uma certa qualidade artística.*²⁴

O percurso da arte moderna construiu-se numa lógica de rutura e renovação. Neste sentido, a *modernidade da pintura constituiu-se desde o início sob a ameaça do seu próprio fim*.²⁵ O processo de desenvolvimento da pintura moderna é precisamente estabelecido pela necessidade intrínseca de um fim, premeditado, já esperado para possibilitar o nascimento de uma outra visão ou experimentação inovadora.

A ideia de morte da pintura como género artístico se prende a outros dois fatores importantes: por um lado, a pintura tinha, já no dealbar do século XX, um gigantesco depósito de discurso

²³ SARDO, Delfim – *Pintura Redux, Desenvolvimentos na Última Década*, PÚBLICO e Fundação Serralves, 2006, (não nos foi possível localizar o número da página).

²⁴ *Ibidem*, p. 124.

²⁵ *Ibidem*, p. 8.

*estético, ético e ontológico sobre si mesma – o que não acontecia com a escultura, por exemplo; e por outro lado, a pintura vinha a sofrer de uma competição com a fotografia no estatuto de imagem possível do mundo (primeiro), e com o cinema como narrativa ficcional do mundo.*²⁶

Na sequência desta *competição* entre as duas linguagens (técnicas, processos...) e perante a morte da pintura como género artístico – e ambas sob uma lógica de renovação e crítica, formou-se uma espécie de estigma da pintura moderna: uma tendência que se manifesta ainda nos dias de hoje e que revela mais recentemente a possibilidade de vir a dissipar-se enquanto conflito e ajustar-se como conceito.

*Um dos grande dilemas do séc. XX: é esse aparente conflito e antagonismo dentro da pintura entre as funções de representação e autorreflexão.*²⁷

Usualmente, quando se pretende identificar, situar o género ou território conceptual de um trabalho de pintura, recorre-se frequentemente à ideia de abstrato *versus* figurativo. Esta tendência é sintomática de um passado recente e que terá sido protagonizado pela pintura moderna e que ainda hoje é vigente numa *época na qual a representação, que constituiria sempre o destino da pintura, será sempre preterida face à “utilidade” que uma pintura, por definição, não tem.*²⁸

Neste sentido, vieram a formar-se algumas convenções, no caso, a pintura figurativa – mais associada a funções de representação, por oposição à pintura abstrata – associada a questões de auto-representação. No entanto, por estanques e consistentes que estes parâmetros de análise possam aparentar ser, novos desenvolvimentos no campo de atuação da pintura têm vindo a introduzir a necessidade de se recontextualizar ou reconsiderar o lugar dessas convenções, tendo em conta também que, por exemplo, o próprio conceito genérico de *pintura abstrata* permaneceu, desde o início, sujeito a alguma indefinição em relação ao seu significado.

Antes do surgimento de uma pintura abstrata consciente de si mesma, tal conceito promoveu outras formas de perceção e implicou outros discursos... - Inicialmente entendia-se por abstração uma “redução, simplificação, geometrização, estilização” do figurativo, sem que através disso este se perdesse; entre 1913 e 1965 abstração significou “sistema autónomo da superfície pictórica”, semelhante a um sistema de signos constituído por elementos puramente pictóricos, como cor,

²⁶ SARDO, Delfim – *Pintura Redux, Desenvolvimentos na Última Década*, PÚBLICO e Fundação Serralves, 2006, p. 7.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

*forma, linha; desde 1958 abstração significa apenas a ausência de toda a legibilidade ou interpretabilidade figurativa, intelectual ou simbólica do quadro.*²⁹

A consciência da mutabilidade do significado dos conceitos, a par da observação das mais recentes manifestações artísticas na prática da pintura revelam que, na dimensão do meio pictórico, não é possível definir conceitos estanques, como se todas as tentativas de delimitar ou separar géneros fossem o primeiro passo para a necessidade ou, pelo menos, significassem uma vontade de os diluir. Assim, mostrou ser:

*essencial para o processo de desenvolvimento da pintura moderna, uma necessidade intrínseca de um fim, uma sensação de abismo; própria de uma lógica de renovação e crítica ou como razão cínica, quando a esperança nas virtudes da imagem já não pode ter lugar - quer pela crítica política, quer pela renovação do pensamento estético, quer pela necessidade de ser outro, o que será, provavelmente, o mesmo.*³⁰

Funções de representação e auto-representação

*Um dos grandes dilemas do séc. XX é esse aparente conflito e antagonismo dentro da pintura entre as funções de representação e autorreflexão.*³¹

Quando se tenta classificar ou situar historicamente uma pintura é muito comum recorrer-se, numa primeira abordagem, quase automática, aos conceitos de figurativo ou abstrato, como campos opostos de lógica de atuação na prática da pintura. Esta é uma tendência sintomática de um passado recente e protagonizada na arte moderna, período no qual os artistas tendencialmente demarcavam-se de responsabilidades de representação, ou melhor, de uma pintura de cariz mimético. A pintura moderna construiu um discurso sobre si mesma, sobre os seus processos, as suas possibilidades autossustentáveis sem necessidade de outros pretextos, afirmando-se como *uma época na qual a representação, (...) constituirá sempre o destino da pintura, seria sempre*

²⁹ MEINHARDT, Johannes – *Pintura, Abstração Depois da Abstração*, PÚBLICO e Fundação Serralves, 2006, p. 6.

³⁰ Não foi possível localizar este referência bibliográfica.

³¹ SARDO, Delfim – *Pintura Redux, Desenvolvimentos na Última Década*, PÚBLICO e Fundação Serralves, 2006, p. 9.

*preterida face à “utilidade” que uma pintura, por definição, não teria.*³²

A tendência para se estabelecer esta dicotomia figurativo/abstrato, como géneros estanques e opostos das práticas artísticas, é ainda um reflexo de um dos maiores *estigmas* da pintura moderna – a pintura figurativa – associada a funções de representação, por oposição à pintura abstrata – associada a questões de auto-representação (Figs. 4 e 5).



4. Mark Rothko. Sem título, 1969



5. Francis Bacon. *Blood on Pavement*, 1988

*Os critérios da pintura são convenções – e convenções nocivas porque são ideologicamente definidas. Bloqueiam o esclarecimento...é bom perder tudo isso.*³³

Os desenvolvimentos das práticas artísticas atuais confrontam-nos agora com um certo desconforto pela simples diferenciação entre a pintura figurativa e a pintura abstrata. Se, antes de mais, atentarmos à história da própria designação *pintura abstrata* verificaremos que esteve desde o seu início como algo difuso, não totalmente esclarecido. Isto porque antes da pintura abstrata ter uma consciência clara de *si mesmo*, o conceito – a ideia – já tinha promovido discursos e terminologias novas e

³² *Idem*, p. 9.

³³ RICHTER, Gerhard, *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993*, Thames and Hudson, Londres, 1993, p. 31.

diferentes e tinha sido enquadrada noutras lógicas de perceção e representação.

*Inicialmente entendia-se por abstração uma “redução, simplificação, geometrização, estilização” do figurativo, sem que através disso este se perdesse; entre 1913 e 1965 abstração significou “sistema autónomo da superfície pictórica”, semelhante a um sistema de signos constituído por elementos puramente pictóricos, como cor, forma, linha; desde 1958 abstração significa apenas a ausência de toda a legibilidade ou interpretabilidade figurativa, intelectual ou simbólica do quadro.*³⁴

A consciência da mutabilidade do significado dos conceitos, a par da observação das mais recentes manifestações artísticas na prática da pintura, revelam que na dimensão do meio pictórico não há espaço para se estipularem conceitos estanques, como se todas as tentativas de delimitar ou separar géneros fosse em si, o primeiro passo para a necessidade ou, pelo menos, para a vontade de os diluir. Esta abertura mostrou ser *essencial para o processo de desenvolvimento da pintura moderna, uma necessidade intrínseca de um fim... pela necessidade de ser outro, o que será, provavelmente, o mesmo.*³⁵ O verdadeiro sentido da pintura deve ser esse, uma imagem de possibilidade. Nunca teve como premissa assumir eternamente qualquer fórmula, qualquer género, como o mais pertinente ou o melhor; pretendia sim mostrar abertura, sendo a sua essência principal corresponder a um infinito espectro de possibilidades. Qualquer fórmula ou convenção que tenha sido criada nas suas vertentes práticas deve ser vista à luz dessa necessidade intrínseca de um fim, na pintura haverá sempre essa necessidade de ser outro, sendo isso mesmo aquilo que a faz mover e que é o seu sentido, a sua lógica, a sua utilidade – a utilidade de poder ser sempre *outro*, mas com a consciência que é o *mesmo*, é uma das infinitas possibilidades dentro do território específico da pintura. Estas convenções ou diferenciações objetivas de género estão em grande parte relacionadas com o aparecimento da fotografia. Como técnica que corresponde a tarefas de representação e ilustração com uma eficácia e rapidez sem igual, a fotografia ficou marcada com pelo *estigma* da reprodução objetiva do real. E assumindo essa responsabilidade – essa função –, deixou espaço para os pintores se dedicarem à desconstrução dos seus próprios processos, para isso necessitando de se determinar

³⁴ MEINHARDT, Johannes – *Pintura, Abstração Depois da Abstração*, PÚBLICO e Fundação Serralves, 2006, p. 6.

³⁵ SARDO, Delfim – *Pintura Redux, Desenvolvimentos na Última Década*, PÚBLICO e Fundação Serralves, 2006, p. 6.

ativamente contra aquela que tinha sido sempre a *obrigação* da pintura – a função de retratar a realidade visível. Neste contexto, a pintura abstrata protagonizou o culminar de um processo abrupto de renovação na história da pintura e ficou assim fortemente associada àquele que foi o seu principal interesse ou motivação – a função de auto-reflexão, de auto-representação.

A fotografia tem também sido alvo de muitas convenções. Como meio dificilmente indissociável da função de reprodução da realidade (portanto sempre uma representação/figuração), foi estabelecendo uma relação com tanto de empatia como de repulsa (afirmação) em relação à pintura. O Impressionismo, por exemplo, representa uma primeira reação ou resposta a um sentimento difuso quanto ao lugar de cada meio técnico possível na reprodução de imagens – por um lado, não resistiu em usufruir das possibilidades técnicas trazidas pela fotografia, por outro, procurou sempre superar esta última e acreditar na supremacia da pintura.

Outro aspeto importante relativamente ao Impressionismo é o facto de esta corrente artística, se quisermos, tendência, representar uma relação muito particular com a abstração e a figuração em termos genéricos. O Impressionismo constrói nas suas imagens uma figuração do real (relacionável também com a representação fotográfica), mas fá-lo através de um conjunto de abstrações – incentivadas já por um sentido de autorreflexão quanto ao procedimento específico a adotar pela pintura ou, se quisermos, em função de um outro modo de olhar a realidade, de uma outra perceção (hiper-realista?). Como exemplo da fase final da confusão ou ainda duvidosa atitude em relação à validade da fotografia e da pintura, e ao confronto entre ambas, tomaremos como exemplo o trabalho de Gerhard Richter, como *momento desbloqueador* de convenções deixadas pelas abruptas transformações da pintura moderna – a relação da fotografia com pintura, a subjetiva diferenciação entre abstração e figuração:

*O seu percurso configura uma relação tão ambivalente com a história da pintura, a sua viabilidade e a natureza do virtuosismo, que definiu uma poderosa racionalidade enciclopédica;...tomou a seu cargo a resolução da proverbial morte anunciada da pintura.*³⁶

Para percebermos melhor a redundância ou limitações dos termos *figurativo* e *abstrato*

³⁶ *Ibidem*, p. 8.

tomemos, também como referência um ensaio de Márcia Hafif, de 1981: nele é sugerido uma divisão da pintura contemporânea em quatro categorias, nomeadamente, a representação da natureza, a abstração da natureza, a abstração sem referência à natureza e, por último, uma categoria para a qual não existe termo satisfatório.



6. Dirk Skreber. Sem título, 2004.

Dirk Skreber (1961), por exemplo, *trabalha frequentemente numa escala épica que monumentaliza o banal*.³⁷ Particularmente neste trabalho (Fig. 6) a questão da escala – que faz lembrar uma vista aérea própria de uma fotografia de reconhecimento – conduz uma imagem que tanto tende para o abstrato como para o figurativo.

A abstração própria e inerente à captação fotográfica, o conjunto de abstrações representados pela figuração impressionista, as diferentes tendências da pintura abstrata, as categorias que compõe a pintura contemporânea, e que resistem à básica dualidade entre representação e abstração, com particular destaque para a pintura e para a qual não existe termo satisfatório, são representativas de uma lógica transversal à história da arte moderna – a necessidade que esta teve em se empenhar por um objetivo regulativo de auto-esclarecimento e reflexão – e que está patente em cada realização independentemente do género ou período a que pertence.

O alcance da abstração fotográfica, pode ir ao ponto de, em termos de resultado como imagem, ser totalmente abstrato, mesmo que ainda assim nunca deixe de corresponder a uma técnica que, por excelência, depende e se afirma através da realidade, portanto uma representação figurativa. Por exemplo, uma grande aproximação ou um grande afastamento do tema captado pode desfazer qualquer legibilidade figurativa do objeto

³⁷ Excerto do texto de Patrícia Ellis “Dirk Skreber” in: *The Triumph of Painting*: Alemanha, Saatchi Gallery/Koenig Books, London, 2005, p. 130.

captado; o movimento do dispositivo ou do motivo fotografado, assim como o excesso ou falta de luz ou a falta de nitidez podem produzir no resultado final da imagem fotográfica formas abstratas, mas que nessa mesma abstração correspondem a um fator de realidade, a qualquer coisa realmente existente.

O Impressionismo abarca também esta dualidade paradoxal entre a realidade e a abstração, sendo que a realidade nunca é percebida da mesma forma. A percepção da realidade é sempre condicionada por fatores externos em confronto com fatores internos de quem percebe. A pintura impressionista foi compreendida em função de se proclamar uma possibilidade de figurar uma realidade abstrata: as sensações/impressões – resultado de condicionantes reais e mutáveis de natureza abstrata na medida –, em muito comuns aos fatores externos que influenciam o grau de abstração na fotografia, ou seja, uma *percepção oscilante* mediante condições de luminosidade, movimento ou definição da imagem.

As várias tendências da pintura abstrata, desde o início do século XX até ao expressionismo abstrato, indicam que houve períodos que equivaleram a lógicas de pensamento pictórico distintos – que são compreensíveis no contexto da arte moderna –, que *possui(em) um horizonte de problemas próprio(s), demarcado(s) e teoricamente formuláv(eis), que se mantém ao longo de cada período respetivo e que é (são) encerrado(s) ou terminado(s) através de rutura*.³⁸

O recente mal-estar com a sintética e estéril dicotomia abstrato/figurativo e a consequente revisão na divisão de categorias que tem presidido à pintura contemporânea, bem como a categoria para a qual não existe termo satisfatório, começam a marcar agora uma visão que se distingue da até então deixada pelos estigmas da pintura moderna, mas apenas possível por via deles. A pintura moderna, em certa medida, deixou por resolver as questões que ela própria terá lançado, sendo que através desses dilemas lançou-se a *charada* que depois de deslindada permitiria aceder a um novo patamar de conhecimento. Só perante esse esforço para encontrar uma resposta, e usando as indicações processuais da lógica moderna, se viria a produzir uma rutura última (no sentido de ser mais recente e mais intensa), que viria a assinalar a passagem para a pintura contemporânea.

³⁸ MEINHARDT, Johannes – *Pintura, Abstração Depois da Abstração*, PÚBLICO e Fundação Serralves, 2006, p. 7.

Talvez seja oportuno pensar que a pintura, modelo e imagem de possibilidade por excelência, e as convenções definidas, só tem lugar por serem à partida conscientes de uma validade subjetiva e de certa forma temporária, inerente ao caráter infinito de possibilidades na pintura e à sua intrínseca motivação em se reinventar. O caráter abstrato e o figurativo são possibilidades de género identificáveis mas não representam necessariamente limites opostos ou pertencentes a territórios completamente distintos ou divergentes. São pólos de uma mesma equação circular que começam a sua história em direções opostas para acabarem por se intercetar no ponto simetricamente equivalente em relação àquele do qual partiram.



7. Cecily Brown. *Sock Monkey*, 2003.

As pinturas de Cecily Brown (1969), por exemplo (Fig. 7), estão no limite entre a abstração e a figuração. A sua imagética é disfarçada em dobras exuberantes e ondas de pintura, dando muitas vezes apenas as pistas visuais mínimas para que o observador se questione sobre o que vê.³⁹

³⁹ Ver excerto sobre Jane Harris. In: *Vitamin P, New Perspectives in Painting*, London: Phaidon Press, 2002, p. 46.

Modelo de autonomia / A Pintura como Modelo

*Acima de tudo, a arte faz mais do que destruir. Produz uma qualquer coisa uma imagem diferente; uma imagem de autonomia; a imagem pintada constitui um modelo de autonomia.*⁴⁰

A história da pintura mais recente caracteriza-se por uma variedade complexa de realizações. Verifica-se agora que uma impressionante quantidade de novos pintores têm desenvolvido obras que abrangem um amplo espectro de modos de atuação, desde pinturas efetuadas nos suportes habituais – telas (suportes rígidos e portáteis) – até propostas pictóricas que se desviam dessa mesma circunstância, assumindo um caráter espacial ou aplicado a objetos. O que importa denotar é que nos últimos anos, o interesse e produção ao nível da prática pictórica tem-se revelado efusivos e promissores:

*Este renovado interesse pela pintura é contemporâneo de uma retração da fotografia em exposições, bem como de uma crescente importância da fotografia no mercado da arte. Embora os pólos desta equação sejam razoavelmente confusos, contraditórios e díspares, poderá haver uma relação entre eles, como se o campo da fotografia no contexto das práticas artísticas tivesse encontrado o seu ponto de academização, e a pintura estivesse num momento de enorme efervescência, como se tudo lhe fosse permitido.*⁴¹

Parece oportuno refletir acerca das características que fazem da pintura uma prática consistente, na medida em que continua a surgir com tanta vitalidade, mesmo depois de tantas transformações na arte moderna até os dias que hoje, resultantes, pelo menos parcialmente, do fator tecnológico.

Como meio de produção artística, a pintura carrega uma intensa e extensa tradição. As características identificadoras do processo da pintura – *uma imagem construída por camadas físicas de tinta sobre um suporte*⁴² – correspondem a um campo de atuação técnica difícil de desvincular ou diluir do território que lhe deu identidade. A pintura representa uma forma de procedimento técnico e artístico que permite uma total

⁴⁰ RICHTER, Gerhard, *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993*, Thames and Hudson, Londres, 1993, p. 31.

⁴¹ SARDO, Delfim – *Pintura Redux, Desenvolvimentos na Última Década*, PÚBLICO e Fundação Serralves, 2006, p. 6.

⁴² *Ibidem*, p. 7.

independência no seu processo de produção.

*A pintura como o desenho, possui uma capacidade autonómica para o artista em que este pode controlar e estar em cada momento do seu, frequentemente coloquial, processo criativo.*⁴³

A pintura possibilita o empenho numa prática artística menos mediada por agentes exteriores, representa um procedimento de ação direta entre o pintor e a pintura; o vínculo entre o artista e o que ele próprio produz sofre menos interferências exteriores ou está menos exposto a condicionantes externas que, noutras formas de atuação artística, teriam de ser consideradas e geridas.

No contexto do que temos vindo a analisar, esta atual vontade e empenho na pintura como procedimento artístico talvez não fosse previsível, no sentido que, a história que antecede este interesse novamente surgido, teve sempre presente a ideia de morte da pintura. No entanto, no subcapítulo anterior afirmou-se que a *modernidade da pintura constituiu-se desde o início sobre a ideia de um fim*,⁴⁴ portanto, esse fim era tido como necessário, parte intrínseca da lógica da pintura moderna, um fim provocado para possibilitar um novo início, uma renovação. Os desenvolvimentos recentes da pintura (principalmente da última década), além de confirmarem esta afirmação, no sentido que de facto a pintura nunca deixou de existir, nem nunca perdeu a *identificação com a história do seu próprio processo*,⁴⁵ representam uma mudança na lógica da pintura contemporânea, da qual ainda se pressentem estigmas não resolvidos. Em vez de se notar (tanto nos temas como nos próprios processos de trabalho que constituem essa nova visão e vontade de pintar) uma lógica de rutura, sente-se uma visão atual da pintura, cheia de vitalidade, que se orgulha do seu percurso histórico, e que o faz por se ter a si mesma como referência, como tema e como modelo.

A principal lição que nos dá a história da pintura contemporânea, é que não precisa de pretender corresponder a nenhuma função, nem a nenhuma ordem, e que abrange, enquanto ato artístico, a pretensão intrínseca de se tornar outro dentro do mesmo, não pretendendo solucionar objetivamente mas, antes, mostrar possível:

A lógica da pintura moderna... firmemente convencida da possibilidade da existência de uma

⁴³ SARDO, Delfim – *Pintura Redux, Desenvolvimentos na Última Década*, PÚBLICO e Fundação Serralves, 2006, p. 6.

⁴⁴ *Idem*, p. 8.

⁴⁵ *Idem*, p. 7.

*posição de debate, de reflexão e de consciencialização dos problemas da arte e da capacidade de percepção dos seus progressos e regressões.*⁴⁶

Gerhard Richter pinta a partir de fotografias mas com a particularidade de ter assumido a relação entre a pintura e a fotografia como o seu campo de trabalho:

*Sabem o que foi fantástico? Descobrir que uma coisa ridícula e estúpida como copiar um postal, podia conduzir a uma pintura.*⁴⁷

Richter justifica o fantástico desta descoberta com o acesso à liberdade de pintar o que lhe apetece e prossegue:

*Não ter que inventar nada, esquecer tudo o que se pode entender como pintura – cor, composição, espaço – e todas as coisas que previamente sabemos e pensamos. Subitamente, nada disto é uma necessidade prioritária para a arte.*⁴⁸

A imagem pintada passa para uma dimensão, a dimensão da pintura que por sua vez está associada a uma intensa tradição. A imagem pintada constitui um *modelo de autonomia*, no sentido que adquire outro significado depois ser traduzida através da tinta. E especialmente no caso de Gerhard Richter, em que a produção da imagem pictórica é feita de forma coincidente com a imagem fotográfica que lhe dá origem, a questão reside principalmente no processo de decisão ou escolha das imagens, adquirindo um sentido de *ready-made* e revelando, assim, através de um processo que em tudo corresponde a conteúdos figurativos (como o é a fotografia e os postais escolhidos por Richter), uma verdadeira preocupação com os assuntos internos dos processos e da história da pintura – uma lógica de autorreflexão.

Nos desenvolvimentos da pintura na última década, transparecem sobretudo o desenvolvimento de competências muito específicas na prática pictórica. Isto leva a constatar que, mais uma vez, a pintura tem-se debruçado sobre as suas questões estéticas internas – o trabalho *fala* da própria história da pintura e dos procedimentos do ato de pintar – as questões estéticas específicas do pictórico.

A história da pintura, dos seus procedimentos, das questões de relação com a imagem e com a sua complexidade são, mais uma vez, inerentes ao trabalho de muitos pintores. De uma forma

⁴⁶ *Idem*, p. 6.

⁴⁷ RICHTER, Gerhard, *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993*, Thames and Hudson, Londres, 1993, p. 31.

⁴⁸ *Ibidem*.

geral, esta dedicação aos problemas internos da pintura é oriunda de uma relação com a prática que já não possui qualquer culpa ou luto... A diversidade não cobre nenhum estilo, corrente ou tendência, mas a produção de pintura que se procura como género, a adoção da história da própria pintura como modelo e uma elevada consciência do processo constitui suficiente razão para poderem ser confrontados.⁴⁹



8. Mark Tansey. *Myth of Depth*, 1984.

A pintura de Mark Tansey (1949) corresponde à sua própria leitura sobre planície e profundidade e também sobre ilusão e realidade. Este pintor pós-moderno usa ocorrências da própria história da pintura como assunto para uma parte significativa do seu trabalho (monocromático). Visualmente pinta conforme ilustrações médicas ou a partir de livros de história (o que por si só representava um tabu no Modernismo) – representações ilustrativas dos *conflitos* ou questões internas e históricas da pintura – fazendo no caso desta pintura (Fig. 8), uma alegoria sobre o formalismo por oposição ao conteúdo. Esta pintura representa Jackson Pollock a caminhar sobre a superfície das águas como metáfora da sua forma de lidar com a superfície na pintura, enquanto Motherwell, Greenberg e Gorky estão no barco: Motherwell estuda a superfície ainda com dúvidas quanto a como lidar com essa realidade; Greenberg fala sobre a profundidade como sendo uma ilusão enquanto acena para Pollock; e Gorky acredita piamente na profundidade na pintura, agarrando-se ao seu colete salva-vidas.

⁴⁹ SARDO, Delfim – *Pintura Redux, Desenvolvimentos na Última Década*, PÚBLICO e Fundação Serralves, 2006, p. 16.



9. Laura Owens. *Sem título*, acrílico sobre tela, 183 x 169 cm, data desconhecida.



10. Toulouse-Lautrec, *A Cama*, 1893.

Como nas obras do pós-impressionismo, há, nas suas pinturas (Laura Owens, 1970) *uma espécie de instalação visual e pictórica permanentemente mantida numa tensão complicada que pode ser tão apaziguadora quanto geradora de ansiedade.*⁵⁰ No caso desta obra (Fig. 9), a referência à história da pintura ou ato de tomar a história da pintura como modelo é evidente através da citação do quadro *A Cama* de Toulouse-Lautrec (Fig. 10).

Gerhard Richter (1932), por seu turno, faz da relação entre a pintura e a fotografia o seu campo de trabalho – o que por si só corresponde a uma referência ao dilema moderno desta questão. Além disso, nesta pintura (Fig. 11) toma como assunto fotográfico uma composição alusiva ao *Nu Descendant un Éscalier* de Marcel Duchamp – que por sua vez também foi construído com recurso a montagens fotográficas.

⁵⁰ Ver excerto do texto de Terry R. Myers. In: *Vitamin P, New Perspectives in Painting*, London, Phaidon Press, 2004, p. 240.



11. Gerhard Richter. *Ema-Akt auf einer Treppe*,
Ema (Nu em Escadas), 1966.

III. A VONTADE DE PINTAR

Poderia ser feito de outra forma qualquer, sem o pincel... mas isso não me cativava, a minha vontade era de manipular a matéria.

Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting*

vontade - s. f., 1. Faculdade comum ao homem e aos outros animais pela qual o espírito se inclina a uma ação... 2. Desejo. 3. Ato.. de se sentir impelido a. 4. Ânimo, espírito. 5. Capricho, fantasia, veleidade. 6. Necessidade física. 7. Apetite. 8. Arbítrio, mando, firmeza de caráter... 9. Zelo, interesse, empenho.⁵¹

Importa referir que a motivação desta investigação foi, antes de mais, a vontade de pintar. A vontade de pintar incluí evidentemente a vontade de criar uma imagem, mas por outro lado, a vontade de criar uma imagem pode nem sempre corresponder à vontade de pintar – uma vontade muito específica, de manipular a matéria, construir uma imagem através de camadas de tinta sobre um suporte. E essa vontade é, acima de tudo e antes de qualquer outra demanda, independente de qualquer época, género, convenção, ou seja, independente de qualquer obrigação:

*Pretendo não ter objetivos, não ter sistema, não ter tendência; Não tenho um programa, não tenho estilo, nem direção. Não tenho tempo para preocupações especializadas, nem temas de trabalho...*⁵²

Construir um processo de trabalho

A vontade de pintar tem como consequência imediata o início da procura daquilo que se quer pintar e de como pintar – a idealização de um processo de trabalho:

*Um estudante de Belas-Artes deve aprender sobre a Arte, um artista deve fazê-la...*⁵³

No âmbito da criatividade artística quaisquer fórmulas só podem existir como possibilidade, como hipótese, e não como convenção ou resolução. De facto, nunca estive a cargo da arte resolver nada em definitivo, mas ir resolvendo, mostrando que é possível; construir um processo de trabalho num campo no qual onde, por excelência, as possibilidades são infinitas e tendem intrinsecamente a ser subjetivas, tem tanto de estimulante/impulsionador como de atemorizante e bloqueador; quantos mais caminhos ou hipóteses, mais dúvidas e menos certezas. Assim, consideramos ter tido,

⁵¹ PRIBERAM. Disponível em: WWW: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=vontade>.

⁵² RICHTER, Gerhard, *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993*, Thames and Hudson, Londres, 1993, p. 122.

⁵³ SCHWARZ, Heinrich – *Art and Photography, United States of America*, 1987, p. 78.

nas origens deste processo de trabalho de pintura, dois fatores que atuaram como primeiras orientações do rumo a seguir: por um lado, pretender (re)agir mediante os conhecimentos adquiridos – a fatores exteriores, à inevitável tendência para se corresponder à visão da época em que se vive, e sendo essa visão sempre tida a par de uma consciência do passado que contextualiza o presente; por outro lado, ter vontade de agir mediante uma vontade interior, pelo gosto ou preferência pessoal – que tende intuitivamente para determinado campo de atuação conceptual e técnico (*visão da arte*, género, prática, etc.) e que, por sua vez, nunca é indissociável do primeiro fator referido. O primeiro fator enunciado corresponde também a uma necessidade (vontade?) de integração no percurso histórico da arte (da pintura). O segundo, talvez mais rápido, intuitivo e decisivo no processo de trabalho, corresponde à necessidade de se produzir pintura, imagens, de se ter essa vontade específica, e já dentro desse território objetivar um meio/género/prática de dar corpo a essa vontade. Ao mesmo tempo, fazê-lo de um modo significativo, numa primeira instância, para quem o produz – sendo esse significado pessoal o elemento impulsionador da ação e o alimento do empenho, tempo, esforço, dedicação votados a esse trabalho:

*Procurei fotografias que mostrassem a minha vida no momento, as coisas que se relacionavam comigo.*⁵⁴

Por alguma razão, intuitivamente estabeleci alguns modelos de referência, que de certo correspondiam a uma tendência ou vontade pessoal/interior: a obra pós-impressionista *Le Salon de la Rue des Moulins*, de Toulouse-Lautrec (Fig. 12).

⁵⁴ RICHTER, Gerhard – *Interview with Benjamin H.D. Buchloh*, Boston, The MIT Press, p.123



12. Toulouse-Lautrec, *Le Salon de la Rue des Moulins*, 1894.

O que representava para mim este trabalho enquanto referência estava relacionado com a observação do quotidiano. O assunto que me interessava era neste sentido tão simples como pessoas sentadas num sofá. Sem dúvida, que aspetos da técnica pictórica também me cativavam no trabalho de Toulouse Lautrec – algo entre a pintura e o desenho, linearidade e, ao mesmo tempo, preenchimento, real e caricaturado – mas, sobretudo, procurava localizar-me em termos de visão da pintura, em termos de localização no campo de atuação e nos códigos da pintura (Fig. 12). A imagem que vemos a qualquer momento ou qualquer dia, ao ser pintada, adquiriria outro significado, apelaria a uma atenção para aquilo que pareceria tão banal, e desencadearia uma ação. A imagem pintada e a visualidade atribuída a essa materialização fazem daquela situação vulgar uma imagem diferente, correspondendo a uma dimensão da pintura que, quer pela sua extensa tradição, quer pela especificidade da sua atuação enquanto prática artística (que implica empenho, esforço, virtuosismo, talento, entre outras qualidades), produz uma imagem diferente. Um acontecimento transformador na formação da minha visão do lugar da pintura – indissociável da construção deste projeto de pintura – foi a exposição de fotografia de Nan Goldin intitulada *Ainda na Terra*: A sua elevada qualidade, a quantidade de obras expostas e o impacto da atuação artística que emana naturalidade – no sentido de ser proveniente da realidade e do decorrer de acontecimentos quotidianos –, associados à *facilidade* prática do ato fotográfico, aparentemente tornava obsoleta ou ultrapassada a pertinência do que seria pintar uma imagem daquele género, que, por um lado, me interessava tanto dentro da

observação do quotidiano (Fig. 13). Todo aquele cenário era preparado pela vida, pela pura existência, e determinado por uma observação consciente do presente, do que se vive; uma atitude documental, uma necessidade de registo como que se prolongasse da própria existência, um ato de reflexão – rever-nos a nós mesmos ao olhar para os outros.



13. Nan Goldin. *Cookie in Tin Pan Alley*, 1983.

No meu trabalho, por uma dada razão, estabelecia uma conexão entre a obra pictórica de Toulouse-Lautrec e a obra fotográfica de Nan Goldin, integrando ambos numa relação, inicialmente difusa e mesmo de certa forma paradoxal. Esta comunicação ou conexão entre trabalhos de artistas consideravelmente diferentes e que se distanciam temporalmente e tecnicamente, quase se opõe dentro das possíveis técnicas de produção de imagens. Não se trata de uma questão de tipologia de materialização de imagem – o facto de ser fotografia ou pintura – mas, antes, uma espécie de atitude de natureza transversal (no sentido de, em certa medida, ser independente da época, técnica, género...), uma visão artística que é desencadeada por uma atitude de observação do presente, do quotidiano, por uma necessidade documental subjetiva, por uma vontade tendencialmente representativa – um pouco aquilo que Charles Baudelaire classificou como fascínio pela qualidade de presente, na sua obra *O Pintor da Vida Moderna*. Este ato documental, de registo, representa uma função intrínseca

que pode ser comum à pintura e à fotografia, especialmente numa imagem figurativa, ao representar uma extensão da realidade, o prolongamento de uma dada existência. Afinal, uma e outra linguagem, existem sobretudo como meios de reprodução ou reapresentação de conteúdos visuais, sendo, porventura, a via mais inata e mais *entranhada* na existência humana – a via pela qual se continua, se desenvolve, se multiplica, se expande e dissemina, ramificando-se numa complexa variedade de civilizações e visões nelas existentes e em constante transformação.

A contemplação do cotidiano, da banalidade daquilo que repetidamente se manifesta e está ao alcance da existência de cada um, representa uma autorreflexão pela observação daquilo que nos rodeia, uma revisão ou reposição do nosso lugar no mundo e no tempo da história através da observação dos outros. A qualidade do presente equivale já ao passado, é fugidia e efêmera, as suas imagens são voláteis. Apenas reproduzindo-as, estabilizando-as através de uma materialização física se poderá conservar ou estender essa passagem, agindo como prova de uma presença e da direção de um olhar num determinado momento e lugar.

Tenho tido por hábito colecionar revistas/publicações de cultura urbanas de distribuição gratuita na cidade. Na verdade, sempre fez sentido guardar aquelas imagens – representativas de uma geração atual, das tendências culturais – e onde encontrei uma pequena fotografia que automaticamente reportou para as referências adquiridas que se estabeleciam mais ou menos conscientemente como modelos orientadores da procura (Fig. 14).



14. Fotocópia de uma fotografia da revista Dif, autor desconhecido, 2006.

Alguns tipos de conexão se estabeleceram mentalmente, de forma espontânea e transversal a essas imagens de proveniências díspares, sendo o fator dessa conexão um elemento que tanto se enquadra na prática da pintura como na da fotografia – sem ter a

necessidade de ser mais adequado a um meio que ao outro –, um fator comum, um elemento transversal à visão da pintura de Toulouse-Lautrec, à direção da objetiva de Nan Goldin ou ao cenário de uma fotografia de uma revista atual. Mas, antes de mais, esta conexão foi sempre alicerçada pela vontade de pintar. De facto, aquela imagem tinha elementos que apelavam ao uso da tinta, elementos específicos no plano da imagem: a dimensão, por exemplo (cerca de 3 x 4 cm), *reinvindicava* uma ampliação, o que na pintura, por sua vez, produziria efeitos na tinta, eventualmente *ruídos*; ao mesmo tempo, despoletaria uma união dos negros, uma mancha uniforme que iria unir figuras distintas – a sensação de que a *validade* ou a percepção das coisas sob o efeito da pintura se tornariam diferentes, mesmo que fossem idênticas, assim assumindo uma outra possibilidade de entendimento, uma possibilidade mais autónoma, correspondente à carga subjetiva da imagem da pintura e face a uma carga de veracidade que dificilmente se desvincularia da imagem fotográfica. Estas razões pareceram-me suficientemente válidas para começar a *pintar aquela fotografia*, apesar de continuar hesitante na eficácia e genuinidade do resultado dessa decisão – pelo ato de pintar a partir de uma fotografia (Fig. 15), ato este que sempre considerei com alguma desconfiança a ponto de se tornar obsoleto, acrescido ao facto da fotografia nem sequer ter sido capturada por mim, facto que sempre me inquietou quanto à legitimidade do seu uso.



15. Ana Allen. *A conversa*, óleo sobre tela, 2007.

Na realidade, o fator decisivo foi a vontade (de pintar), exatamente como se enuncia num qualquer dicionário: *uma faculdade pela qual o espírito se inclina a uma ação; desejo; ato... de se sentir impelido a...; Ânimo, espírito; capricho, fantasia, veleidade; necessidade física; apetite; arbítrio, mando, firmeza de caráter...; zelo, interesse, empenho.*⁵⁵

O resultado deste esforço, deste desejo (que muitas vezes pode até ir contra alguns dos nossos princípios e convicções), foi aceder a um novo patamar de perceção em relação ao papel da pintura, às possibilidades dos seus processos: a capacidade de produzir uma imagem diferente, um modelo de autonomia, que situa o conteúdo visual numa ampla possibilidade de significados e faz isso porque o seu processo pleno de capacidade autonómica de produção dá-se numa ação direta, efusiva, marcando um vínculo intenso, menos mediado, entre o artista e a obra no processo da sua produção.

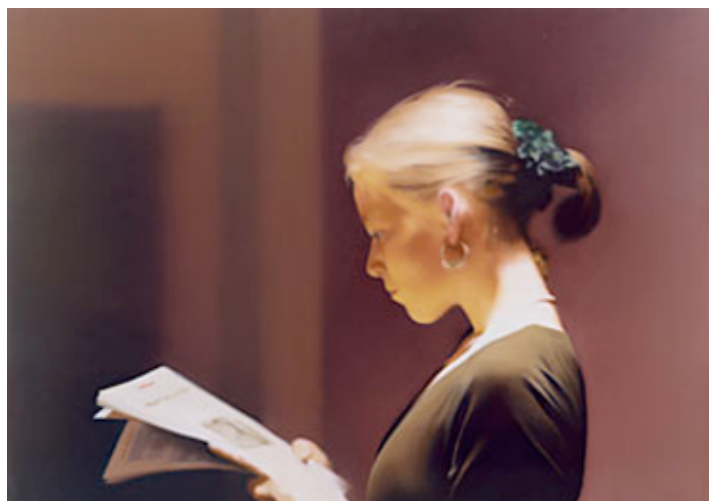
A transposição (transferência) de uma imagem fotográfica para a pintura define-se, sobretudo, por uma ação de decisão, de seleção, de escolha. Neste sentido, o facto de a imagem ter sido retirada de uma revista urbana atual, alude a um contexto específico – o de uma imagem que é e pretende ser um modelo do presente, da atualidade –, uma publicação temporária, algo efémera, algo restrita e descartável também (gratuita, localmente vinculada, especificamente distribuída, onde essa vontade de atualidade citadina aparentemente mais interessa). A transposição deste género de imagem – reflexo de uma cultura de imagens e sendo em si resultado também das imagens da cultura – para a pintura é, por si só, uma transformação total do seu significado, da sua validade, contexto e objetivo primordial. Por isso, mesmo que não tivesse no resultado final da pintura uma diferenciação visual significativa relativamente à imagem fotográfica, já o teria enquanto qualidade de materialização, correspondendo, em certa medida, a uma inclinação para uma mera ação, ao sentimento de se ser impelido a pintar com liberdade como é referido por Gerhard Richter quando alega não ter preocupações especializadas, de não ter a necessidade de ter que inventar nada.

⁵⁵ A partir de citação já apresentada na abertura deste capítulo.

Transposição de imagens

*A fotografia e a pintura transformam as imagens transitórias do mundo tangível, o domínio das três dimensões num plano de duas dimensões.*⁵⁶

Falar em transposição implica uma ação ou processo de troca, de substituição. Esta deslocação de conteúdos de uma entidade para outra pode produzir uma ou várias transformações. No caso concreto do trabalho que se desenvolveu ao longo do mestrado essa articulação deu-se entre a fotografia (e as suas especificidades técnicas) e a pintura, representando claramente aquilo que chamaríamos um processo de transposição de imagens. O que existe de particular nesta relação é que as duas entidades intervenientes partilham as suas características, desde a bidimensionalidade, o enquadramento até às características específicas de todos os elementos que as definem.⁵⁷



16. Gerhard Richter. *Lesende* (Leitora), óleo s/tela, 1994.

Ao mesmo tempo, as suas essências, características ou elementos identificadores da sua materialização, separam-nas de uma forma irreduzível – ainda que ambas sejam aparentemente idênticas, o ato da transposição transforma o significado da imagem.

Somos agora habilitados a reconhecer que as forças expressivas da fotografia e pintura são assunto de permanentes mudanças, especialmente dependentes da atitude que o Homem tem em relação ao mundo visível, e são esses os efeitos entre ambos - repelindo-se e atraindo-se

⁵⁶ Não foi possível localizar este referencia bibliográfica.

⁵⁷ *A fotografia e a pintura tem outro aspeto em comum: ambas enfrentam o mundo visível, com a disposição interior de o limitar e assim mudá-lo de alguma forma.* SCHWARZ, Heinrich – *Art and Photography*, United States of America, 1987, p. 92.

*numa mudança incessante - são inevitáveis e nunca poderão ser eliminados.*⁵⁸

A fotografia, enquanto artefacto mecânico e automático – já uma extensão delimitada/enquadrada e bidimensional do mundo visível – representa para os pintores uma possibilidade de tornar as aparências disponíveis e, assim, poder geri-las: o momento, o movimento e outros fenómenos da luz e da sombra, o cristalizar do efêmero, do fugidio, do sensivelmente mutável.

Para se compreender a recorrência e pertinência da articulação entre estas duas práticas é necessário averiguar aquilo que a fotografia tem em comum com a pintura e aquilo que as separa:

*(...) nos seus modos de representação; de que forma, desempenhos são inerentes à fotografia, que não são comuns à pintura e outras arte gráficas e que, portanto, formam as suas características. A fotografia esforça-se com os seus meios tal como a pintura - evidentemente de uma forma diferente - para definir pictoricamente uma demarcação da multiplicidade, para oferecer um convincente e significativa organização do caos.*⁵⁹

A atividade da pintura é independente da realidade, não tem limites no que diz respeito ao espaço e ao tempo, enquanto a fotografia é sempre um assunto da realidade e do presente. *Mas para a pintura, o mundo visível não é o seu objeto exclusivo ou mais importante (...) existem infinitas variações para a pintura para além da realidade.*⁶⁰

Como iremos poder constatar pelas imagens que apresentamos, a fotografia e as suas possibilidades foram determinantes numa grande quantidade de trabalhos de pintores.

⁵⁸ SCHWARZ, Heinrich – *Art and Photography, United States of America*, 1987, p. 92.

⁵⁹ *Idem*, p. 91.

⁶⁰ *Ibidem*.



17. Fotografia de autor desconhecido, não datada.



18. Edgar Degas. *A Princesa Paulina de Metternich*, 1861.

Através destas figuras (Figs. 17 e 18) é possível constatar-se na pintura a existência de uma estratégia de seleção descritiva (que aparentemente já existia antes de ser utilizada a fotografia). A atenção de Degas, por seu turno, vai apenas para uma das pessoas presentes na fotografia, a qual vai enfatizar e reenquadrar num novo contexto, aproximando os limites do quadro ao tronco e rosto e colorindo através de um padrão a zona de fundo – grande parte da imagem original é excluída em virtude do interesse particular pela princesa.

Nas imagens que se apresentam a seguir (Figs. 19 e 20), por exemplo, já se parte para uma composição baseadas nas características de várias fotografias, eventualmente com o intuito de se valorizar os movimentos e ações das bailarinas, uma noção mais coletiva, mais movimentada, do conjunto geral, dos movimentos e das poses. Outros aspetos importantes são o fator luz, a criação de sombras e rastros das trajetórias dos movimentos. Aspetos este claramente presentes em muitas das pinturas de Degas, ou seja, as especificidades técnicas da imagem fotográfica transpostas para o espaço pictórico.



19. Fotografias e negativo
pertencentes a Edgar Degas,
1895-1898.



20. Edgar Degas.
Dançarinas azuis, 1898.

Paul Gauguin, na pintura que apresentamos a seguir (Fig. 22), reenquadra as figuras, excluindo grande parte da informação da fotografia (Fig. 21); o cenário é substituído por formas vegetais simplificadas – alusivas à influência dos povos primitivos com os quais convivia (e aos quais as figuras do quadro pertenciam). Neste processo de transposição, à semelhança do primeiro caso referido, nota-se uma estratégia de descrição seletiva: o interesse fundamental de Gauguin naquela fotografia em relação à pintura que pretendia fazer, eram os rostos nativos das duas mulheres, o resto dos elementos da fotografia (os corpos e o cenário) foram substituídos por elementos (cores e formas) passíveis de simbolicamente referenciar um caráter rústico e místico das comunidades indígenas.



21. Henry Lemasson. *Doas Mulheres*, fotografia, 1887.



22. Paul Gauguin. *Mãe e filha*, 1895.

Toulouse-Lautrec, por exemplo, reenquadra a fotografia aumentando o cenário, neste caso usa a situação presente na fotografia – a posição dos modelos sentados à mesa passivamente – e acrescenta objetos na mesa, garrafa e copos alusivos ao consumo abusivo de absinto que era frequente na época. Esta associação é feita também pela alteração nas expressões faciais das figuras representadas (Figs. 23 e 24).



23. Paul Sescou. Fotografia, 1890.



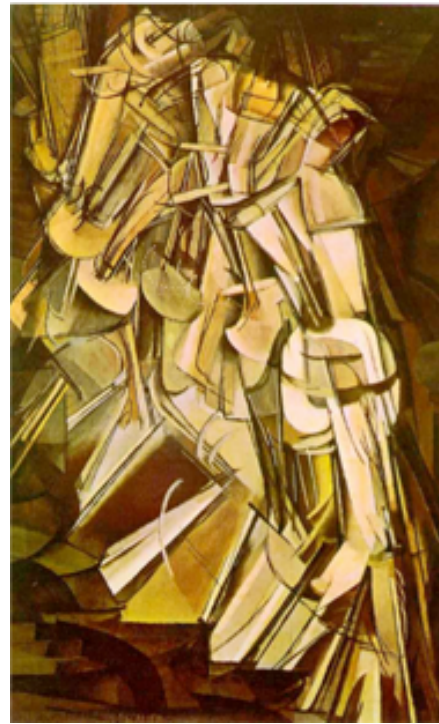
24. Toulouse-Lautrec. *À la mie*, 1891.

Como já referimos uma das possibilidades da fotografia reside em gerir aparências, portando estagnar aquilo que é fugidio ou inconstante. Uma das suas características principais, neste sentido, é o fenómeno visual que a fotografia regista perante o movimento. A fotografia possibilitou a composição e visualização de sequências de atos em frações de movimentos – uma característica muito sugestiva em termos imagéticos e possível de formas variadas como podemos ver numa pintura de Marcel Duchamp (Figs. 25 e 26)) e numa outra de Francis Bacon (Fig. 27), sendo que este último afirma: *The thing of doing series may possibly have come from looking at those books of Muybridge with stages of a movement shown in separate photographs.*⁶¹

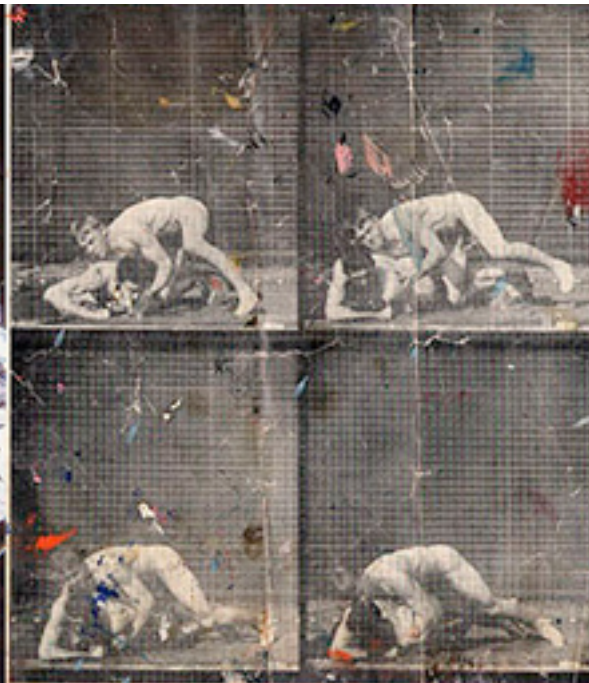
⁶¹ SYLVESTER, David – *Interviews with Francis Bacon*, Thames & Hudson, Londres, 1975, p. 30.



25. Eliot Elisofon. Fotografia sequenciada de Marcel Duchamp descendo uma escada (c. 1912), *Life magazine*, 1952.



26. Marcel Duchamp. *Nu descendant un escalier n°2*, 1912.



27. Pintura de Francis Bacon, *Two Figures* (à esquerda) a partir de fotografias de R. Muybridge (à direita).

A Primeira fase

*Não é verdade que não tenha nada de específico em mente. Como com as minhas paisagens: vejo inúmeras paisagens, fotografo uma em 100.000, e pinto uma em cada cem que fotografo. Portanto procuro algo muito específico; daqui concluo que sei o que quero.*⁶²



28. Ana Allen. Um primeiro *Atlas* (fotografia no atelier) constituído por fotografias, imagens da História da Pintura e desenhos e fragmentos de pinturas da autora, 2009.

Na primeira fase do projeto de atelier, paralelamente à vontade de pintar, houve alguma preocupação em contextualizar o trabalho no âmbito da História da Pintura, mais concretamente, pensar a produção de imagens tendo em consideração o vasto legado de autores que pintaram através da fotografia – que reproduziram imagens fotográficas –, assimilando no contexto presente também a relação com as imagens do passado.

Assim, o projeto de atelier desenvolveu-se principalmente a partir de uma premissa, nomeadamente com uma atenção especial para os processos técnicos possíveis de implementar no momento da transposição das imagens da fotografia para o espaço

⁶² RICHTER, Gerhard - *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993*, Thames and Hudson, Londres, 1993, p. 76.

pictórico.

A fotografia encontrada na revista foi catalisadora na construção do processo de trabalho. O meu interesse em colecionar as revistas corresponde a uma necessidade de ver e guardar essas imagens – como produtos do mundo atual, variações emergentes (Fig. 28). Qualquer revista é em tudo um reflexo da sua época sempre tido como temporalmente muito definido - obedecendo a uma restrita função de atualização temporária - no entanto, o caso particular das revistas urbanas de distribuição gratuita e seletiva – que procura um publico específico; culturalmente mais propenso a se interessar por tendências emergentes – é representativo da qualidade de atual, presente, emergente, são esses os assuntos pelos quais foi criada e que simultaneamente compõe o alvo da sua atenção.

À procura de algo *tão simples como pessoas sentadas num sofá* equivale sobretudo ao interesse na qualidade de presente, de habitual, atos ou circunstâncias tão banais que já nem se repara ou se reflete na sua existência. Este sentido é comum tanto à representação de Toulouse-Lautrec como de Nan Goldin, o facto do género de procedimento artístico de ambos ser impulsionado pela contemplação da realidade da existência e necessidade de a prolongar – o que desde sempre esteve relacionado com a criação de imagens de representação (e a inerente vertente documental dessa prática). O comum entre estes produtos artísticos de épocas e práticas distintas, é o facto de ser precisamente essa consciência de se estar a representar o contexto atual, a fundamentar e desenvolver os procedimentos artísticos. É precisamente a ideia de temporalidade e mutabilidade que dá sentido e importância à qualidade de presente. Transversal a todos os elementos desta equação imagética é um sentido de passagem, de temporário, de efémero, fugidio; a qualidade de presente é um limite, tem em si a eminência de passado - sendo presente está então já a passar - a imagem do momento esta na eminência de se perder para nunca mais se repetir. Esta sensação causa uma espécie de aflição e impulso, uma vontade de se prolongar a existência daquelas imagens.

No entanto, antes de poder encetar esta fase do trabalho foi necessária a criação de um banco de imagens, a criação de uma espécie de *Atlas*, que obrigou necessariamente à recolha e posterior organização dessas mesmas imagens, na

linhagem daquilo que muitos artistas têm vindo a fazer, com mais evidência a partir da década de sessenta (século XX). Na organização dessas imagens, nos vários *Atlas* que se foram constituindo ao longo do tempo no espaço do atelier, foram seguidos diferentes critérios em função dos objetivos definidos a cada momento, uns mais contínuos e homogéneos e outros eventualmente mais heterogéneos e descontínuos.⁶³

*Uma questão importante, reside na escolha das imagens que são utilizadas. Isto é, se o pintor assume que a sua tarefa é de pintar a partir de uma fotografia...então é necessário saber qual o critério da escolha... o processo de decisão.*⁶⁴

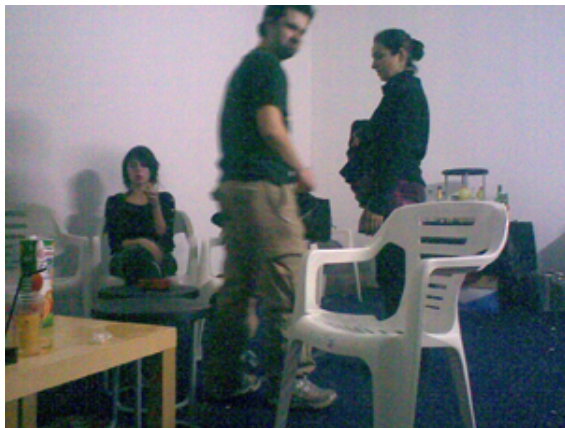
Ao longo das várias fases (etapas) do trabalho de pintura, na generalidade dos quadros que se realizaram, as fotografias foram estando sempre presentes e utilizadas de uma forma sistemática, embora nem sempre a partir dos mesmos pressupostos. Numa primeira fase, e, geralmente depois da transferência manual dos principais elementos composicionais da fotografia para o espaço pictórico, concentramos a atenção para as características da imagem fotográfica usada e decorrentes das especificidades técnicas do dispositivo tecnológico de captação utilizado, mais concretamente para as *aberrações* – ruídos – da impressão digital, essencialmente provenientes da baixa resolução e capacidade do telemóvel enquanto dispositivo de captação de imagens.

A fotografia tornou disponível a possibilidade de gerir as aparências – parar e reproduzir as imagens da existência sempre em transformação. Mas as implicações físicas do seu uso – ser portador da máquina, carregá-la – são também fatores condicionantes, o seu lado prático interfere nos resultados. A fotografia de telemóvel tornou a captação fotográfica uma possibilidade constante, multiplamente presente, tão amplamente difundida que tendemos a esquecer ou querer esquecer (por não haver muita hipótese alternativa) de que nos encontramos quase constantemente sobre a múltipla “ameaça” de captação. Dentro das recentes transformações, na relação com as imagens, causadas pela era digital, a fotografia de telemóvel equivale a um uso da fotografia – uso descartável, de oportunidade, de aproveitar o momento, de estender a realidade dos acontecimentos – aparentemente cada vez menos com o

⁶³ ... desde a mais fluente continuidade e homogeneidade à heterogeneidade e descontinuidade. In: SARDO, Delfim – *Pintura Redux, Desenvolvimentos na Última Década*, PÚBLICO e Fundação Serralves, 2006, p. 9.

⁶⁴ *Ibidem*.

intuito de representar um registo para o futuro mas antes o de expandir ou difundir a localização do presente, ser globalmente espalhado em pouco tempo - mesmo que depois desapareça espalhar-se globalmente era o seu objetivo cumprido (mesmo sendo intrinsecamente temporário); a relação anterior com as imagens fotográficas tendia sobretudo a permanecer com o objetivo de ser vista no futuro, deixar testemunho, ser extensão da memória como prova e documento (de uma existência passada que fora um dia o presente).



29. Ana Allen. Fotografia captada com o telemóvel, 2007.



30. Pormenor de fotografia anterior.

As fotografias de telemóvel são fortemente representativas das recentes transformações que as imagens digitais proporcionaram no acesso à captação fotográfica – tornaram essa possibilidade algo banal –, sendo que o seu uso está amplamente difundido, aumentando também exponencialmente a criação de inúmeras imagens e a possibilidade de sermos fotografados sem nos apercebermos, nas situações mais diversas, por mais abusivo que isso se possa tornar.

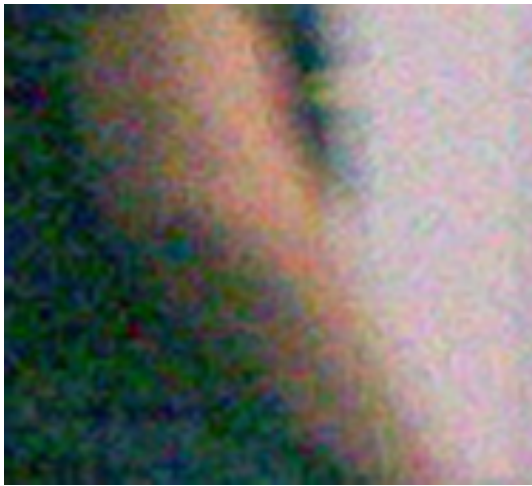
A visualização das imagens digitais é, em primeiro lugar, possível através de um sistema que lhe dê materialidade, sem esses softwares específicos a sua realidade é invisível. Dado o facto de haver um grande desfasamento entre as capacidades e limites de cada sistema e de cada conteúdo nele inserido, a verdadeira realidade da imagem digital nunca é totalmente definida – vai variando mediante o que é, enquanto conteúdo, e o que a faz ser, o que a torna visualizável.



31. Ana Allen. *Scan*, óleo sobre tela, 120 x 100 cm, 2009.

A pintura por via da sua capacidade de se afirmar como um modelo de autonomia – a sua capacidade de transpor a imagem para uma outra dimensão de significado –, é capaz de exercer uma ação estabilizadora da mutabilidade das imagens sintéticas/digitais.

Em termos técnicos, os pressupostos dos primeiros trabalhos realizados nesta primeira fase que se apresenta consistiam em explorar as deformações específicas da fraca resolução dos dispositivo utilizado, como mais um estímulo da prática pictórica. A fraca qualidade do dispositivo terá provocado novos fenómenos na imagem – ruídos, aberrações de luz e cromáticas, rastos, desfocagens, imagens densamente pixelizadas – oriundas da materialização digital duma impressão de luz, cor e movimento. Como já se referiu, o pressuposto técnico destes trabalhos consistia em partir das características da imagem digital de fraca resolução – analisá-las – como pistas ou sugestões para a prática pictórica.



32. Pormenor da fotografia anterior.



33. Pormenor da pintura anterior.

O termo construção/desconstrução adequa-se à natureza efêmera e débil das imagens digitais, propensas a aparecerem e desaparecerem instantânea e automaticamente, construindo-se com vista a desconstruírem-se e, para isso, sendo compostas por uma rede de informações codificadas. Tanto neste sentido estrutural como no resultado visível é possível resumir o processo a um efeito de fragmentação, tendo sido um pouco nessa lógica que se estabeleceram os pressupostos técnicos desta primeira etapa dos trabalhos. Os procedimentos utilizados para tal consistiram em formas variadas de *construir uma desconstrução*; tanto através do pintar, para depois desfazer – diluir, raspar, arrastar, esfregar – como através de filtros alusivos à composição dos sistemas digitais e os seus códigos visuais – aplicando a tinta através de redes, tapetes com padrões ortogonais perfurados, moldes de cartão, etc (Fig. 33).



34. Paul Signac. *Pôr do Sol em Herbay*, 1889.

As deformações características da fotografia de telemóvel são muito mais fieis à realidade da situação do que qualquer definição que fosse possível em termos de captação fotográfica. Por outras palavras, a verdadeira definição naquele contexto (clandestino) é a indefinição; a definição da difusão.

De facto, particularmente no caso destas primeiras fotografias captadas com o telemóvel, a difusão dos fenómenos que lhe são característicos é altamente representativa da sua realidade: por um lado a precariedade da captação ilustra bem (é de facto uma consequência imediata de todos os aspetos envolventes nas circunstâncias em que é tirada) a nova relação com a captação fotográfica (intrinsecamente temporária), na qual a fotografia de telemóvel é um fator de peso na medida em que não tem como condicionante a necessidade de carregar a máquina fotográfica diariamente – proporcionando, assim, novas oportunidades e por isso novos comportamentos em relação a essa possibilidade – e, também, na medida em que permite uma ação mais clandestina – é possível fazê-lo sem constranger os captados, sem que este se apercebam do facto. Esta ideia da difusão da imagem como correspondente à mais fiel da realidade – em detrimento de uma definição que sabemos existir mas a qual não vemos dessa forma –, curiosamente, pode ser relacionada com o Impressionismo: a lógica das sensações; a ideia de que produzir uma imagem da realidade na pintura não com as *pré-definições* que sabemos ter mas difusas consoante as condições sob as quais se apresenta; uma pintura instantânea que tem por objetivo captar o momento e que frequentemente recorreu à fotografia – no qual a *luz* e o *movimento* são o principal elemento da pintura –, mostrando as tonalidades que os objetos adquirem ao refletir a luz do sol (ou luz artificial) num determinado momento – pois a percepção que temos das coisas muda constantemente, dependendo da qualidade e incidência da luz.



35. Ana Allen. Fotografia captada com o telemóvel, 2007.



36. Ana Allen. *Headlong Into Night*, óleo sobre tela, 186 x 194 cm, 2009.

Nesta lógica impressionista das sensações e impressões - na qual a luz e o movimento são um elemento fundamental – estas fotografias eram ainda mais significativas para mim porque correspondiam também, precisamente à impressão do momento e o que

dela reside na mente, corresponde a uma definição difusa, residual e fragmentária do momento passado. E é neste sentido que, tal como na pretensão impressionista, aquela fragmentação correspondia à impressão causada no momento em que foi captada.



37. Pormenor da fotografia anterior.



38. Pormenor da pintura anterior.

Como referido critério de seleção das imagens incide sobretudo numa lógica de contextualização no percurso da pintura especificamente a pintura de representação/figuração – várias conceções de construção da representação visual. E neste último caso referido estabeleceu essa relação referindo principalmente os processos pictóricos centrados na questão da mutabilidade da perceção mediante os fatores e condições existentes. Os próximos trabalhos a relação o critério das fotografias escolhidas corresponde sobretudo a uma abordagem centrada em questões compositivas e temáticas – a organização ou disposição das figuras no espaço do quadro; os assuntos ou situações representados.



39. Ana Allen. Fotografia digital, 2006.

Em *Spare Me From The Mold* (Fig. 42), a fotografia utilizada (Fig. 39) foi escolhida por apresentar uma composição idêntica a algumas pinturas renascentistas e/ou neoclássicas - representação visual do espaço baseado na perspectiva clássica (Figs. 40 e 41); com um certo artificialismo da composição característico de uma pintura que tem pretensão a constituir-se uma imagem simbólica. Os personagens são distribuídos de acordo com uma hierarquia - conforme a sua importância na narrativa ilustrada - frequentemente era representada uma figura central (mais importante na narrativa do quadro) e dois grupos de figuras laterais (personagens secundários ou grupos rivais). As cenas vivem da composição formal, e os elementos possuem contornos definidos e são dispostos em localizações que proporcionem um equilíbrio na composição. A luz artificial – direcionada em foco (especialmente na figura central da fotografia) cria um ambiente teatral.



40. Sandro Botticelli. *A primavera*, c. 1478.



41. Jacques-Louis David. *Oath of the Horatii*, 1784.



42. Ana Allen. *Spare Me From The Mold #1*, 194 x 342 cm, 2011.



43. Ana Allen. *Spare Me From The Mold #1*, 194 x 86 cm, 2011.



44. Ana Allen. *Spare Me From The Mold #2*, 160 x 60 cm, 2011.



45. Ana Allen. *Spare Me From The Mold #3*, 194 x 93 cm, 2011.



46. Ana Allen. *Fotografia digital*, 2008.



47. Jan Vermeer. *A Soldier and Laughing a Girl*, 1658.



48. Tintoretto. *Anunciação*, 1587.

No quadro *Morning Light #2 (Boy and Laughing Girl)* (Fig. 49), outro caso de identificação de uma situação alusiva a uma obra da história da arte com base na sua composição e situação/assunto. A localização da janela e ângulo de visão são idênticos, a relação entre os personagens e a sua posição relativa também estabelece pontos de contacto entre a fotografia que deu origem a *Morning Light #2 (Boy and Laughing Girl)*, o quadro de Vermeer, *Soldier and Laughing Girl* (Fig. 47), e a *Anunciação* de Tintoretto (Fig. 48).



49. Ana Allen. *Morning Light #2 (Boy and Laughing Girl)*, óleo s/tela, 164 x 220 cm, 2009.

Na imagem que apresentamos a seguir (Fig. 51), o critério de seleção da fotografia (Fig. 50) para pintar mais uma vez corresponde a uma citação ou alusão – ao *Comedores de Batata* de Van Gogh (Fig. 52) – neste caso tal como no anterior, mesmo o título é dado por forma a relacionar essa correspondência. A disposição dos personagens bem como a situação de estarem à volta de uma mesa geram pontos compositivos comuns entre as duas imagens.



50. Ana Allen. *Fotografia digital*, 2006.



51. Ana Allen. *Os Comedores de Fruta*, óleo s/tela, 2010.



52. Vincent Van Gogh. *Comedores de Batata*, 1885.



53. Tintoretto, *Última Ceia* (pormenor), 1594.



54. Ana Allen. Fotografia digital, 2009.



55. Ana Allen. *Nil By Mouth*, óleo s/tela, 100 x 200 cm, 2011.



56. Ana Allen. Fotografia digital, 2005.



57. Ana Allen. *Headed Towards The Same Thing*, óleo s/tela, 70 x 200 cm, 2011.



58. Ana Allen. Fotografia digital, 2005.

A Segunda fase



59. Video-still do filme *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, 1981.

As transformações que vieram a marcar o início da segunda fase de trabalho tiveram como ponto de partida ou modelo de referência o quadro *Les Grandes Marches*.

Foi considerado como modelo de referência no sentido em que se procurou um reenquadramento da imagem mais aproximado, um direcionamento do olhar num certo sentido mais restrito. Direcionar o olhar para o chão, procurar nas superfícies nas quais nos movimentamos e analisar o modo como nos deslocamos nessas mesmas superfícies.

O processo e o resultado final desse quadro revelou ou levantou algumas questões algo paradoxais. Por um lado, uma maior aproximação e restrição de determinada área da fotografia tende a representar uma descrição seletiva, uma representação mais específica de uma parte do todo – no sentido de focalizar ou conduzir a perceção para um aspeto mais restrito. Por outro lado, essa aproximação ou reenquadramento produz uma desvinculação do restante contexto da imagem, produz assim uma abstração – a maior aproximação (e por isso informação mais intensa ou concentrada) de determinada parte da imagem é tida em detrimento do contexto de onde é tomado, que por sua vez também representa muita informação que é excluída mas que por isso mesmo permite especificar determinado aspeto particular sem que a perceção da imagem se perca com um todo mais elaborado.

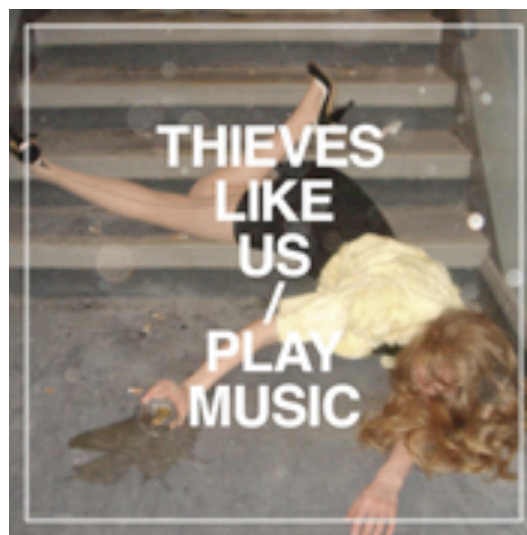
Partindo desta articulação paradoxal entre proximidade, definição, representação e abstração, a segunda fase do projeto desenvolveu-se numa lógica de questões de género – reflexão sobre aquilo que se toma como figurativo e aquilo que se toma como abstrato e as eventuais fronteiras entre estes dois *momentos*. A perceção e interpretação que se tem das coisas no mundo e das imagens do mundo pode ser fortemente mutável e oscilante nos seus significados – é sempre tida mediante condições interiores e exteriores – de quem percebe e daquilo que realmente é percebido – condições de visibilidade, de luminosidade, de localização, de perspetiva, de estado de espírito, de ocasião. Como já foi referido, o próprio conceito genérico de pintura abstrata tem vindo gradual e continuamente a mudar, sendo que atualmente os desenvolvimentos recentes da pintura cada vez mais confirmam o desconforto quanto à básica diferenciação entre género abstrato e figurativo. E de facto, mesmo pensando no processo fotográfico – que nunca deixa de ser um processo

de representação por mais abstrato que seja o resultado das fotografias produzidas –, no qual processos de corte, obstrução, perspectiva, reenquadramento, afastamento ou aproximação, reações à luz e ao movimento, não raramente produzem transformações que são sempre produtos da realidade e que se manifestam visualmente numa leitura abstrata (no sentido mais recente do termo: ausência ou difusão da legibilidade total do conteúdo representado).

Enquanto na primeira fase do trabalho o resultado técnico/pictórico correspondia a um conjunto de fenómenos diferentes conjugados (quase como um puzzle) – partes em que a tinta foi arrastada, partes em que foi filtrada ou marcada por uma rede, partes onde foi diluída ou raspada –, na segunda fase tinha-se definido logo à partida, o objetivo de começar a estender cada um desses processos à superfície total da imagem no quadro – em vez de compor (quase) isoladamente cada parte do mesmo. A lógica subjacente ao procedimento da segunda fase não foi tão alicerçada nas questões e particularidades do fotográfico (características da captação analógica e digital e os dilemas entre a pintura e a fotografia). Centrou-se sobretudo no sentido de género da pintura – na subjetividade da carga figurativa e/ou abstrata das imagens.



60. Imagem do álbum *PLAY MUSIC, Thieves Like Us*, 2008.



61. Capa do álbum *PLAY MUSIC, Thieves Like Us*, 2008.

Um dos primeiros trabalhos desta fase foi feito a partir um fragmento de uma capa de um álbum dos *Thieves Like Us* (Figs. 60 e 61). À semelhança das conotações que se referiram relativamente ao uso das fotografias de revistas, a música tende a marcar muito uma época, uma dada atualidade. Mais concretamente o imaginário desta

banda – cujo título é em si mesmo *roubado*, repetidamente reutilizado em épocas e situações diferentes⁶⁵ –, é representativo de uma época recente, na qual talvez por via da crescente rede de informação global – dos meios de registo e comunicação audiovisual que cada vez mais tem sido um fator basilar nas civilizações contemporâneas – as novas tendências cada vez mais procuram integrar, citar, recontextualizar as tendências anteriores. E cada vez mais se tem cultivado o hábito de estabelecer relações audiovisuais – os vídeo-clips, as imagens dos álbuns, os sites dos grupos de música, as bandas sonoras dos filmes –, formando-se assim contextos imaginários, com significados de uma dada tendência, alusivos a uma cultura, a uma época e aos quais corresponde determinado género de imagens.



62. Vídeo-still do vídeo-clip, *Echoplex*, *Miami Horror*, 2010

⁶⁵ *Thieves Like Us* pode referir-se a um romance de Edward Anderson (1937), a um filme de Robert Altman (1974), a uma música dos New Order (1984), a uma série de televisão britânica (2007) ou a um grupo de música eletrónica de origem sueca e nova-iorquina (2008).



63. Ana Allen. *Something You Can Feel #1*, óleo s/tela, 2010.



64. Ana Allen. *Something You Can Feel #2*, óleo s/tela, 2010.

O critério de procura e seleção de imagens para pintar na segunda fase de trabalho começou com o intuito de se direcionar mais especificamente o olhar, a direção da observação, a direção da objetiva, a localização do enquadramento e do recorte. Teve como ponto de partida olhar para o chão, para as superfícies dos cenários (planos do chão) das imagens, tal como no quadro *Les Grande Marches* – o chão e os reflexos da luz nele depositados; as sombras, os movimentos ou as deslocções; a luz e a superfície; a deslocção sob uma luz e sobre uma superfície e as variantes dessas condições. Na segunda fase de trabalho a grande maioria das imagens escolhidas são oriundas de diferentes fotografias produzidas por mim na primeira fase. O único critério estabelecido foi que a imagem representasse uma superfície ou um solo, uma luminosidade ou um dado movimento.

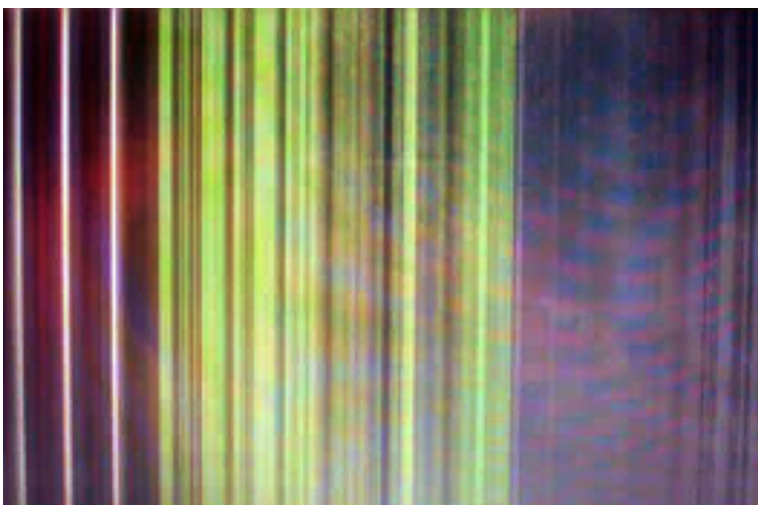
Realizado em simultâneo com estes dois primeiros trabalhos, *Something You Can Feel #1 e #2* (Figs. 63 e 64), foi o quadro *Swamp* – o único desta fase realizado a partir de uma fotografia digital da minha autoria, a qual captada com o objetivo de ser pintada nesta série – desde o início direcionada para o chão, portanto não sofreu nenhum recorte adicional (Fig. 67).

Em certa medida, as imagens digitais não possuem uma realidade própria/fixa; uma materialização definitiva; estão sempre dependentes de um sistema que as torne visíveis, sendo que cada sistema de visualização é uma possibilidade real, mas

nenhuma delas corresponderá à *verdade* ou, se quisermos, à visibilidade mais adequada. Neste sentido, cada interferência – do ecrã ou das listas e *ruídos* da impressora – é também a verdade da imagem e corresponde à sua realidade/existência, uma verdade oscilante, mas nem por isso menos consistente ou real – a imagem nunca poderá vir à realidade nem ser vista de outra forma; existe mediante as condições desse sistema e forma-se ou constrói-se através dos seus respetivos códigos. A pintura é capaz de articular e nivelar ambos os elementos dos conteúdos digitais – o conteúdo da imagem e a interferência da mediação do ecrã.



65. Ana Allen. Fotografia digital, 2008.



66. Ana Allen. *Screen Print* mostrando interferências no ecrã.

A pintura – como reflexo do estado das imagens do mundo – usa esses fenómenos dos sistemas digitais (sendo produtos de informação codificada para determinados sistemas), tem a capacidade de os traduzir materialmente numa dada dimensão

conceptual, tecnológica e num estado físico mais estável – torna todas as variantes desse estado num só *plano*, numa mesma dimensão, num mesmo território ou campo de atuação – o das imagens e o da materialidade específica da tinta num suporte. A materialização da pintura equivale a uma conotação mais eterna, mais valiosa no sentido de não conseguir ser capaz de se materializar noutros significados e que, de resto, tivemos a oportunidade de referir quando falámos no fator transposição de imagens.



67. Ana Allen. *Swamp*, óleo s/tela, 189 x 193 cm, 2010.

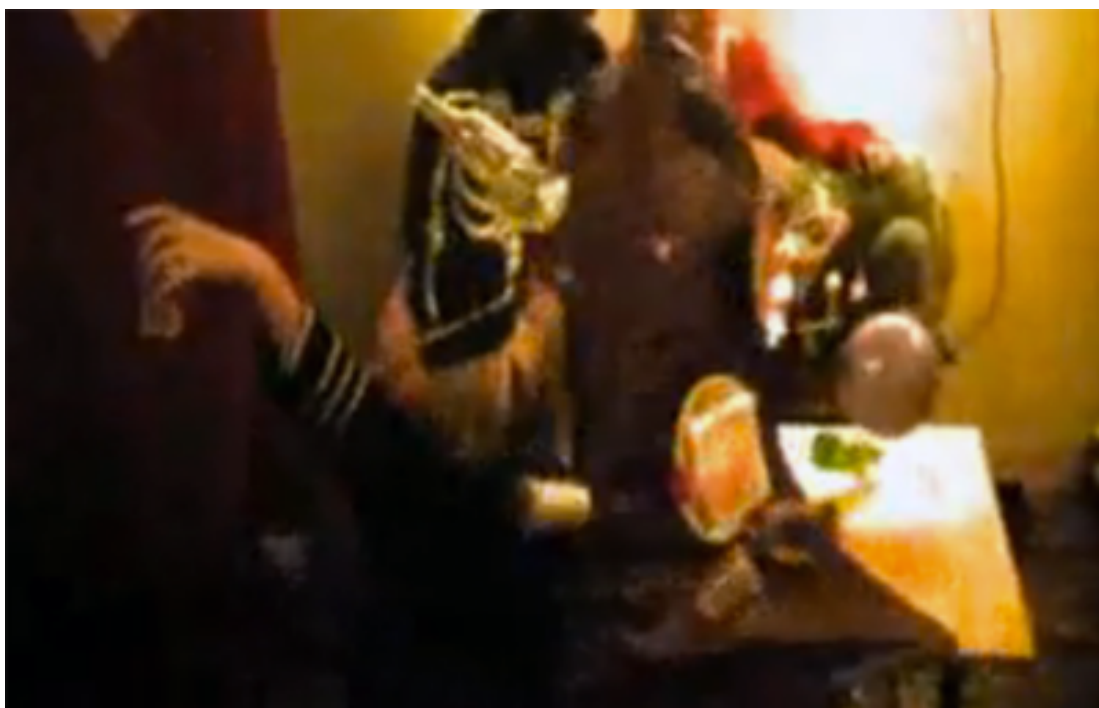
As fotografias são uma aparência, uma sequência estagnada – uma seleção produzida que, mesmo quando é tirada conscientemente e premeditadamente tem sempre certa medida de variantes dificilmente controláveis. Por exemplo, captar uma fração de segundo de uma queda poderia ser uma tarefa complicada de se repetir e controlar com vista a obter um pretendido momento muito específico de captação. No entanto seria possível através de uma sequência muito rápida de captações de frações de

segundo, ou então através do vídeo – filmar a ação e poder repetir a sua visualização assim como vê-la lentamente e ter possibilidade de estagnar um dado momento do acontecimento.

Nesta fase do trabalho comecei por acumular imagens retiradas de vídeo-clips (screen-prints), sendo que este procedimento implica uma forma diferente de seleção de imagem: na manipulação mais controlada dos momentos de um acontecimento, de uma narrativa, pode ser escolhido com alguma meticulosidade um movimento ou uma sequência de movimentos. De facto, o critério de procura das imagens baseou-se em imagens fotográficas e/ou fílmicas digitais - vídeo-clips encontrados na internet –, sendo que, mais concretamente, focalizou-se na procura de deslocações sobre superfícies – solos, gelo, água, etc – e luminosidades específicas artificiais (interiores) e naturais – o nascer e pôr do sol –, assim como os reflexos lumínicos e sombras sob estas condições. As imagens escolhidas são representativas de um contexto cinematográfico,⁶⁶ um movimento sequencial. Assumem-se como uma abordagem da imagem mais concentrada na fenomenologia dos ecrãs – nos sistemas digitais de visualização de imagens.

As pinturas desta fase são imagens que se foram construindo gradualmente e que simultaneamente consistem de sobreposições de listas, de tiras (horizontais e verticais – perpendiculares ou não); que correspondem a uma construção sistemática que é também uma construção em rede – criando uma grelha de construção, que por sua vez corresponde também a uma desconstrução (dos quadros ou grelhas que permitem que a imagem seja visualizada).

⁶⁶ As imagens do vídeo-clip são uma apropriação e composição de partes do filme *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981).



68. Vídeo-still de vídeo-clip, *One In a Million*, 2010.



69. Ana Allen. *Edge of Falling*, óleo s/tela, 140 x 160 cm, 2011 (em processo).



70. Vídeo-still de vídeo-clip, *Your Heart Feels, Thieves Like us*, 2010.



71. Vídeo-still de vídeo-clip, *Your Heart Feels, Thieves Like us*, 2010.



72. Ana Allen. *Skidding in Twilight*, óleo sobre tela, 164 x 220 cm, 2011 (em processo).



73. Video-still de vídeo-clip, *Your Heart Feels, Thieves Like us*, 2010.



74. Video-still de vídeo-clip, *Your Heart Feels, Thieves Like us*, 2010.



75. Ana Allen. *Dawn* (pormenor), óleo s/tela, 230 x 170 cm, 2011 (em processo).

À semelhança da primeira fase, estabeleceu-se relações entre imagens de origens muito distintas. A razão dessa relação baseou-se numa ideia de *passagem*, de um momento muito específico, podendo este fator ser de alguma forma ilustrado através de *Skidding In Twilight*, *Running Sunset* (uma travessia de uma estação de comboio, uma corrida escorregadia), onde os personagens repetidamente caem e se levantam, ao final da tarde/início da noite ou, se quisermos, em *Dawn* (uma corrida no cimo de um prédio com a luz do final da noite/e a primeira luz azulada do amanhecer).

*One image can be deeply suggestive in relation to another...*⁶⁷

É num sentido mais emotivo (abstrato) do que concreto que se estabeleceu uma relação com outras imagens – e à semelhança da necessidade referida na primeira fase em contextualizar o processo de trabalho e fazer do seu assunto a história da pintura e

⁶⁷ SYLVESTER, David – *Interviews with Francis Bacon*, Thames & Hudson, London, 1975, p. 28.

dos seus procedimentos – outras pinturas de autores de outras épocas. Enquanto na primeira fase essa comparação era sobretudo compositiva, uma relação de estrutura, de uma situação real idêntica e, portanto, estabelecia-se num processo de alusão, evocação ou citação, na segunda fase, por seu turno, essa relação é feita por uma sobreposição de imagens – interpenetração de conteúdos.



76. Vídeo-still de vídeo-clip, *Your Heart Feels, Thieves Like us*, 2010.



77. Ana Allen. *Running Sunset*, óleo s/tela, 160 x 220 cm, 2011 (em processo).



78. Edward Hopper. *Railroad Sunset*, 1929.



79. Ana Allen. Projeto digital de sobreposição de *Running Sunset* e *Railroad Sunset*, 2011.

Correr, atravessar um corredor, traz um sentido de passagem, como o pôr do sol, um momento específico – curto, efêmero e fugidio – que marca a passagem entre o dia e a noite, lembrando também a passagem dos dias, o decorrer do tempo e dos acontecimentos, algo que por sua vez comparável a escorregar e cair e os segundos abruptos entre o estar de pé e o estar no chão. Estabelece-se um espécie de correspondência simbólica entre as imagens, como se ambas representassem uma

alegoria da *passagem*, do momento fugidio, periclitante – sem que aquilo que as define em termos compositivos seja um fator de semelhança ou de conflito. Tendo ambas um mesmo significado particular de passagem efêmera, especialmente na dimensão catalisadora ou estabilizadora da pintura, assumem-se e adquirem sentido quando sobrepostas e coincidentes.



80. Ana Allen. *Morning Lake*, 100 x 200 cm, óleo s/tela, 2011 (em processo).



81. Fotografia de autor desconhecido proveniente da internet.



82. Ferdinand Hodler, *Lake Thun*, 1905.



83. Ana Allen. *Morning Lake*, projeto digital de sobreposição de imagens, 2011.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A época em que vivemos tem sido caracterizada por novas transformações na relação com as imagens, particularmente protagonizada pela era digital. No entanto, esta não é a primeira vez que lidamos com o aparecimento de um meio de reprodução de imagens capaz de provocar mudanças significativas nos comportamentos de produção e fruição de conteúdos visuais. Neste sentido, atualmente encaramos as novas transformações mais pacificamente – comparativamente com o período do aparecimento de opiniões sobre a invenção da fotografia analógica, que desencadeou inúmeras opiniões efusivas e espantadas –, tivemos já algum tempo para lidar com a essa possibilidade e hoje qualquer espanto que uma fotografia possa causar não é vindo do fenómeno fotográfico propriamente dito.

A fotografia foi-se tornando uma presença sobre a qual já não se pensa em termos de possibilidade ou existência, é um procedimento banal e recentemente ainda mais banal se tornou, sendo que a fotografia digital (e em especial a fotografia de telemóvel) fez do ato fotográfico uma ação provisória e descartável, o que, em certa medida, tem contribuído cada vez mais para um uso desperdiçado e displicente das possibilidades fotografia. A par destes factos, a fotografia tem sido pensada, como sendo um processo de reprodução de imagens cuja história se resume essencialmente ao suposto conflito com a pintura e a uma persistência periclitante em alcançar o estatuto de arte.

O que tem erroneamente conduzido a esta interpretação reside no facto de se considerar a fotografia uma invenção de cariz predominantemente mecânico e tecnológico – um produto exclusivamente da ciência e da tecnologia. No entanto ao direcionarmos a nossa atenção para os antecedentes históricos que tornaram possível o seu aparecimento, verifica-se que só foi possível graças às sucessivas contribuições da pintura – ao esforço dos pintores que durante vários séculos estudaram meios técnicos e processos de transferir a percepção tridimensional do mundo para a bidimensionalidade de um suporte. Neste contexto, a fotografia é o produto e o resultado de aspirações partilhadas pela arte e pela ciência, sendo que a consciência deste fator torna possível transformar o modo como interpretamos a história da articulação entre a fotografia e a pintura.

Este fator começa por conduzir-nos ao facto de o dispositivo fotográfico deixar de ser visto como um elemento tecnológico invasivo no domínio do *espiritual*, do humano, para passar a poder ser entendido como técnica cooperante *criada* também graças à pintura e termina por conduzir-nos a reconsiderar o aparente conflito entre as funções de representação e as de auto-reflexão (atribuídas respetivamente à pintura abstrata e à pintura figurativa) sob uma nova perspetiva. Sendo recorrente a tendência de se considerar que a pintura abstrata surgiu essencialmente como reação perante a ameaçadora presença da fotografia (método eficaz e instantâneo de captação da realidade).

A consciência de que as derradeiras origens da fotografia estão alicerçadas nos estudos e ensejos da pintura, revela que a fotografia não usurpou as funções de representação da pintura mas, na sua vez, correspondeu a necessidades de representação instantânea e fiel que tomaram funções desde há muito delegadas como responsabilidades da pintura, deixando a esta assim tempo para desenvolver e refletir sobre o seu lugar, possibilidades e procedimentos.

A ideia de morte da pintura moderna é o elemento essencial do seu processo de renovação – sendo essa lógica de ruturas especialmente característica do seu percurso na história da arte moderna – que fez dos seus próprios processos e procedimentos o seu assunto e campo de atuação. De facto, o próprio termo pintura abstrata esteve várias vezes sujeito a variações de significado.

A fotografia produziu grandes transformações nas imagens do mundo e na relação com as imagens e nos procedimentos/temas da pintura, e de facto cumpre funções ilustrativas e de representação, nunca deixando no entanto de ser uma abstração – uma secção do mundo visível que desvincula uma parte de um contexto. O próprio enquadramento e/ou um grande afastamento/aproximação do motivo (dentro desse enquadramento) pode chegar a produzir uma transformação tal que, a realidade captada (mesmo que a captação fotográfica seja em si, sempre uma reprodução/representação da realidade), equivale a um resultado exclusivamente abstrato em termos de legibilidade do conteúdo da imagem.

A ideia de que a pintura abstrata remete-nos para a auto-reflexão e que a figurativa mais para a representação começa cada vez mais a diluir-se, sendo que o recente

desconforto quanto à simples diferenciação abstrato/figurativo é sintomático dos recentes desenvolvimentos da pintura (particularmente na última década), os quais não se inserem adequadamente nem num nem noutro *género*.

*Curiosamente, a pintura abstrata, talvez pela inevitável memória do moderno e da sua autorreferencialidade, praticamente desapareceu das práticas artísticas dos últimos anos. Alguns artistas, no entanto, usam linguagens e procedimentos que surgem da história da pintura abstrata para criarem estranhas relações entre abstração e figuração.*⁶⁸

Depois do século XX, no qual a tecnologia imperou alcançando os procedimentos de muitos artistas que a consideraram libertadora, a pintura, a capacidade autonómica da prática da pintura, fez com que se mantivesse como uma prática menos alienada em termos de mercadoria e que não se desvincula do processo que lhe deu identidade – estando agora num período diferente de plena efervescência da sua prática abrangente, quer nos suportes habituais, quer em conceções espaciais inovadoras. O que distingue esta vontade (corrente) efusiva das várias que impulsionaram, por exemplo, as primeiras vanguardas do séc. XX, é uma nova lógica que não pretende criar ruturas radicais com movimentos/visões precedentes, mas pelo contrário, tem orgulho e interesse no seu percurso histórico – tomando a pintura (o seu percurso, temas e procedimentos) como modelo.

Os factos referidos mostram como a validade das convenções na pintura é sempre relativa, sendo que poderíamos dizer que essa mesma validade na pintura reside precisamente em ser uma validade relativa. A pintura, a imagem da possibilidade por excelência, é a possibilidade de construção imagética capaz de transpor conteúdos visuais para uma dimensão particular – carregada de significados e portadora de uma vasta herança cultural – que representa em tudo (quer materialmente, quer conceptualmente) um modelo de autonomia.

Tudo aquilo que referimos até aqui teve como ponto de partida o trabalho de pintura desenvolvido no atelier e, por sua vez, esse trabalho de pintura teve como motor impulsionador a vontade de pintar. Uma vontade muito específica que corresponde a um campo de atuação *restrito* no sentido de se referir à necessidade de confinar o processo de trabalho à construção de imagens através da manipulação da tinta num

⁶⁸ MEINHARDT, Johannes... *op.cit.*, p. 38.

suporte. A referida vontade intuitivamente orientou a procura num interesse por um sentido de contemplação e representação do real que é transversal a todas as épocas e pertinente a todas elas – a representação da qualidade de presente, e sendo que o presente nunca se repete, essa visão é sempre nova. Foi este o contexto das pinturas realizadas na primeira fase: contexto de uma visão que persiste em deter-se fascinada na qualidade de presente e que está fortemente ligada com as imagens figurativas (ilustrativas de uma época) – o sempre pertinente lugar da pintura figurativa, com a particularidade da recorrência à fotografia como meio de reprodução representativa; e contexto esse que por sua vez é indissociável da fotografia e das transformações que as suas possibilidades causaram no interior dos procedimentos dos pintores e nos resultados conseguidos – incluindo a prática de acumular e colecionar imagens.

Pertenço a uma época em que, enquanto estudante de pintura, me confrontei com recorrente diferenciação básica entre género abstrato e género figurativo.

A segunda fase corresponde a uma identificação de género – pintura para a qual não existe termo satisfatório –, característica comum a grande parte das várias construções pictóricas que protagonizam os desenvolvimentos da pintura na última década: *trata-se de jogar com a ideia de abstração para pesquisar na história moderna os seus limites... situam-se num particular limbo entre o universo de referência abstrata e o jogo irónico com a figuração.*⁶⁹

Pertenço a uma época na qual senti as transformações das possibilidades digitais e tendo presenciado essas ocorrências e observado as suas repercussões.

A transposição de imagens articulada entre a técnica pictórica e a técnica fotográfica são representativas do estado das imagens do mundo, ou seja, das possibilidades existentes de produção e fruição de imagens. De facto, a imagem da pintura é sempre um reflexo do estado das imagens do mundo.

⁶⁹ SARDO, *Delfim - PINTURA REDUX.... op.cit*, p. 38.

BIBLIOGRAFIA

FRADE, Pedro Miguel – *Figuras de Espanto*. Porto, Edições Asa, 1993.

GALASSI, Peter – *Before Photography – Painting and the Invention of Photography*, New York, 1981.

MEINHARDT, Johannes – *Pintura, Abstração Depois da Abstração*, PÚBLICO e Fundação Serralves, 2006.

RICHTER, Gerhard – *Interview with Benjamim H.D. Buchloh*, Boston, The MIT Press, 2009.

RICHTER, Gerhard – *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993*, Thames and Hudson, Londres, 1993.

SARDO, Delfim – *Pintura Redux, Desenvolvimentos na Última Década*, PÚBLICO e Fundação Serralves, 2006.

SCHWARZ, Heinrich – *Art and Photography, Forerunners and Influences*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1987.

SYLVESTER, David – *Interviews with Francis Bacon*, Thames & Hudson, Londres, 1975.

ANEXOS



84. Ana Allen. Luz e Sombras #1, 2010.



85. Ana Allen. Luz e Sombras #2, 2010.



86. Ana Allen. Luz e Sombras #3, 2010.



87. Ana Allen. Luz e Sombras #4, 2010.



88. Ana Allen. Sem título, guache sobre papel, 2011.



89. Ana Allen. Sem título, guache sobre papel, 2010.



90. Ana Allen. Sem título, guache sobre papel, 2010.



91. Ana Allen. Sem título, guache sobre papel, 2010.



92. Ana Allen. Sem título, guache sobre papel, 2010.



93. Ana Allen. Sem título, guache sobre papel, 2010.



94. Ana Allen. Sem título, óleo s/tela, 100 x 120 cm, 2009.



95. Ana Allen. Sem título, óleo s/tela, 60 x 50 cm 2009.



96. Ana Allen. Sem título, óleo s/tela, 150 x 190 cm, 2008.



97. Ana Allen. Sem título, óleo s/tela, 80 x 100 cm, 2008.



98. Ana Allen. Sem título, óleo s/tela, 120 x 100 cm, 2007.



99. Ana Allen. Sem título, óleo s/tela, 120 x 100 cm, 2007.

